



朱光潛全集

3

011348

# 朱光潛全集

第三卷



安徽教育出版社

# 朱光潜全集

## 第三卷

安徽教育出版社出版

(合肥市回龙桥路1号)

安徽省新华书店发行 安徽新华印刷厂印刷

\*

开本: 850×1168 1/32 印张: 15.6 插页: 2 字数: 350,000

1987年8月第1版 1987年8月第1次印刷

印数: 10,000

ISBN7—5336—0103—3/B·3

---

统一书号: 2276·3 定价 10.40 元

**《朱光潜全集》编辑委员会**

**顾 问**

叶圣陶 沈从文  
王朝闻 季羨林 朱德熙

**编 委**

叶至善 吴泰昌 程代熙  
严宝瑜 商金林 朱 陈  
朱式蓉 张崇贵 许振轩

**封面题字**

叶圣陶

**装帧设计**

陈 新

**本卷责任编辑**

许振轩



諧婉似清真明快似東坡  
冷峭似白石沈淙鉛華  
深秀在骨是猶亦嘉之  
未聞正始之音也

驚燕集完潛

1944年为刘永济《惊燕集》题词



1946年朱光潜偕夫人奚今吾于成都少城公园

### 第三卷说明


本卷收《诗论》和《我与文学及其他》。

《诗论》，作者于1931年前后写成初稿，在北京大学、武汉大学任教时作为教材，并一再修改，1943年由国民图书出版社出版。1948年3月，正中书局出版增订本，增收了《中国诗何以走上“律”的路》（上、下篇）和《陶渊明》等三篇。1984年7月，三联书店重版时将《中西诗在情趣上的比较》和《替诗的音律辩护》两篇补入作为附录。现在收进《全集》，又将《诗论》初稿原有的《诗的实质与形式》和《诗与散文》共两篇补入作为附录。历次增补的篇章都曾在报刊上发表。

《我与文学及其他》是《孟实文钞》的增订本，1943年10月由开明书店出版。《孟实文钞》在1936年4月由良友图书公司出版，收入在报刊上发表的论文十五篇，修订时抽去了作者在欧洲留学期间撰写的《小泉八云》、《阿诺德》和《诗人的孤寂》等三篇，保留了作者在1933年至1936年间撰写的十二篇，补入了1937年发表的《理想的文艺刊物》和1943年发表的《从我怎样学国文说起》等两篇。编入本卷时，将《孟实文钞》原序和修订时删去的三篇文章收入，作为附录。

《朱光潜全集》编辑委员会

1987年3月



# 目 录

## 诗 论

抗战版序·····	3
增订版序·····	5
第一章 诗的起源·····	7
一 历史与考古学的证据不尽可凭·····	7
二 心理学的解释：“表现”情感与“再现”印象·····	11
三 诗歌与音乐、舞蹈同源·····	13
四 诗歌所保留的诗、乐、舞同源的痕迹·····	16
五 原始诗歌的作者·····	19
第二章 诗与谐隐·····	26
一 诗与谐·····	26
二 诗与隐·····	34
三 诗与纯粹的文字游戏·····	44
第三章 诗的境界——情趣与意象·····	49
一 诗与直觉·····	51
二 意象与情趣的契合·····	53
三 关于诗的境界的几种分别·····	56

四 诗的主观与客观 .....	62
五 情趣与意象契合的分量 .....	66
附 中西诗在情趣上的比较 .....	74
第四章 论表现——情感思想与语言文字的关系 .....	87
一 “表现”一词意义的暧昧 .....	87
二 情感思想和语言的联贯性 .....	90
三 我们的表现说和克罗齐表现说的差别 .....	94
四 普通的误解起于文字 .....	97
五 “诗意”、“寻思”与修改 .....	100
六 古文与白话 .....	102
第五章 诗与散文 .....	105
一 音律与风格上的差异 .....	105
二 实质上的差异 .....	108
三 否认诗与散文的分别 .....	110
四 诗为有音律的纯文学 .....	112
五 形式沿袭传统与情思语言一致说不冲突 .....	118
六 诗的音律本身的价值 .....	119
第六章 诗与乐——节奏 .....	122
一 节奏的性质 .....	124
二 节奏的谐与拗 .....	126
三 节奏与情绪的关系 .....	128
四 语言的节奏与音乐的节奏 .....	131
五 诗的歌诵问题 .....	133
第七章 诗与画——评莱辛的诗画异质说 .....	137
一 诗画同质说与诗乐同质说 .....	137
二 莱辛的诗画异质说 .....	139



三 画如何叙述，诗如何描写 .....	142
四 莱辛学说的批评 .....	146
第八章 中国诗的节奏与声韵的分析(上)：论声 .....	153
一 声的分析 .....	153
二 音的各种分别与诗的节奏 .....	155
三 中国的四声是什么 .....	159
四 四声与中国诗的节奏 .....	163
五 四声与调质 .....	166
第九章 中国诗的节奏与声韵的分析(中)：论顿 .....	172
一 顿的区分 .....	172
二 顿与英诗“步”、法诗“顿”的比较 .....	176
三 顿与句法 .....	178
四 白话诗的顿 .....	181
第十章 中国诗的节奏与声韵的分析(下)：论韵 .....	183
一 韵的性质与起源 .....	183
二 无韵诗及废韵的运动 .....	185
三 韵在中文诗里何以特别重要 .....	186
四 韵与诗句构造 .....	189
五 旧诗用韵法的毛病 .....	190
第十一章 中国诗何以走上“律”的路(上)：	
赋对于诗的影响 .....	193
一 自然进化的轨迹 .....	193
二 律诗的特色在音义对仗 .....	197
三 赋对于诗的三点影响 .....	204
四 律诗的排偶对散文发展的影响 .....	209
第十二章 中国诗何以走上“律”的路(下)：	

声律的研究何以特盛于齐梁以后？ .....	211
一 律诗的音韵受到梵音反切的影响 .....	211
二 齐梁时代诗求在文词本身见出音乐 .....	214
附 替诗的音律辩护	
——读胡适的《白话文学史》后的意见 .....	221
第十三章 陶渊明 .....	249
一 他的身世、交游、阅读和思想 .....	249
二 他的情感生活 .....	255
三 他的人格与风格 .....	260
附录一 给一位写新诗的青年朋友 .....	267
附录二 诗的实质与形式(对话) .....	275
附录三 诗与散文(对话) .....	303
后记 .....	331

## 我与文学及其他

增订版自序 .....	335
我与文学 .....	337
谈学文艺的甘苦 .....	340
谈趣味 .....	345
谈读诗与趣味的培养 .....	349
诗的隐与显	
——关于王静安的《人间词话》的几点意见 .....	355
诗的主观与客观 .....	365

从生理学观点谈诗的“气势”与“神韵” .....	368
悲剧与人生的距离 .....	374
从“距离说”辩护中国艺术 .....	378
柏拉图的诗人罪状 .....	386
一 .....	386
二 .....	388
三 .....	391
四 .....	397
近代美学与文学批评 .....	401
一 欧洲文学批评史的鸟瞰 .....	401
二 近代美学与唯心派哲学的渊源 .....	404
三 近代美学的基本原理 .....	407
四 批评与创造的关系 .....	413
论小品文(一封公开信)	
——给《天地人》编辑徐先生 .....	425
理想的文艺刊物 .....	431
从我怎样学国文说起 .....	439
附录一 《孟实文钞》序 .....	451
附录二 小泉八云 .....	453
附录三 阿诺德 .....	468
附录四 诗人的孤寂 .....	479
附录五 序 .....	叶绍钧 489



# 诗 论



## 抗 战 版 序

在欧洲，从古希腊一直到文艺复兴，一般研究文学理论的著作都叫做诗学。“文学批评”这个名词出来很晚，它的范围较广，但诗学仍是一个主要部门。中国向来只有诗话而无诗学，刘彦和的《文心雕龙》条理虽缜密，所谈的不限于诗。诗话大半是偶感随笔，信手拈来，片言中肯，简炼亲切，是其所长；但是它的短处在零乱琐碎，不成系统，有时偏重主观，有时过信传统，缺乏科学的精神和方法。

诗学在中国不甚发达的原因大概不外两种。一般诗人与读诗人常存一种偏见，以为诗的精微奥妙可意会而不可言传，如经科学分析，则如七宝楼台，拆碎不成片段。其次，中国人的心理偏向重综合而不喜分析，长于直觉而短于逻辑的思考。谨严的分析与逻辑的归纳恰是治诗学者所需要的方法。

诗学的忽略总是一种不幸。从史实看，艺术创造与理论常互为因果。例如亚理斯多德的《诗学》是归纳希腊文学作品所得的结论，后来许多诗人都受了它的影响，这影响固然不全是好的，也不全是坏的。次说欣赏，我们对于艺术作品的爱憎不应该是盲目的，只是觉得好或觉得不好还不够，必须进一步追究它何以好或何以不好。诗学的任务就在替关于诗的事实寻出理由。

在目前中国，研究诗学似尤刻不容缓。第一，一切价值都由比较得来，不比较无由见长短优劣。现在西方诗作品与诗理论开始流传到中国来，我们的比较材料比从前丰富得多，我们应该利用这个机会，研究我们以往在诗创作与理论两方面的长短究竟何在，西方人的成就究竟可否借鉴。其次，我们的新诗运动正在开始，这运动的成功或失败对中国文学的前途必有极大影响，我们必须郑重谨慎，不能让它流产。当前有两大问题须特别研究，一是固有的传统究竟有几分可以沿袭，一是外来的影响究竟有几分可以接收。这都是诗学者所应虚心探讨的。

写成了《文艺心理学》之后，我就想对于平素用功较多的一种艺术——诗——作一个理论的检讨。在欧洲时我就草成纲要。一九三三年秋返国，不久后任教北大，那时胡适之先生长文学院，他对于中国文学教育抱有一个颇不为时人所赞同的见解，以为中国文学系应请外国文学系教授去任一部分课。他看过我的《诗论》初稿，就邀我在中文系讲了一年。抗战后我辗转到了武大，陈通伯先生和胡先生抱同样的见解，也邀我在中文系讲了一年《诗论》。我每次演讲，都把原稿大加修改一番。改来改去，自知仍是粗浅，所以把它搁下，预备将来有闲暇再把它从头到尾重新写过。它已经搁了七八年，再搁七八年也许并无关紧要。现在通伯先生和几位朋友编一文艺丛书，要拿这部讲义来充数，因此就让它出世。这是写这书和发表这书的经过。

我感谢适之、通伯两先生，由于他们的鼓励，我才有机会一再修改原稿；朱佩弦、叶圣陶和其他几位朋友替我看过原稿，给我很多的指示，我也很感激。

朱光潜

1942年3月于四川嘉定

## 增订版序

这部小册子在抗战中由重庆国民图书出版社印行过二千册，因为错字太多，我把版权收回来以后就没有再印。从前我还写过几篇关于诗的文章，在抗战版中没有印行，原想将来能再写几篇凑成第二辑。近来因为在学校里任课兼职，难得抽出工夫重理旧业，不知第二辑何日可以写成，姑将已写成的加入本编。这新加的共有三篇，《中国诗何以走上律的路》上下两篇是对于诗作历史检讨的一个尝试，《陶渊明》一篇是对于个别作家作批评研究的一个尝试，如果时间允许，我很想再写一些象这一类的文章。

朱 光 潜

1947年夏于北京大学



# 第一章 诗的起源

想明白一件事物的本质，最好先研究它的起源；犹如想了解一个人的性格，最好先知道他的祖先和环境。诗也是如此。许多人在纷纷争论“诗是什么”、“诗应该如何”诸问题，争来争去，终不得要领。如果他们先把“诗是怎样起来的”这个基本问题弄清楚，也许可以免去许多纠纷。

## 一 历史与考古学的证据不尽可凭

从历史与考古学的证据看，诗歌在各国都比散文起来较早。原始人类凡遇值得留传的人物事迹或学问经验，都用诗的形式记载出来。这中间有些只是应用文，取诗的形式为便于记忆，并非内容必须诗的形式，例如医方脉诀，以及儿童字课书之类。至于带有艺术性的文字，则诗的形式为表现节奏的必需条件，例如原始歌谣。中国最古的书大半都参杂韵文，《书经》、《易经》、《老子》、《庄子》都是著例。古希腊及欧洲近代国家的文学史也都以诗歌开始，散文是后来逐渐演变出来的。

诗歌是最早出世的文学，这是文学史家公认的事实。它究竟起于何时？是怎样起来的呢？

从前一般学者研究这个问题，大半从历史及考古学下手。他们以为在最古的书籍里寻出几首诗歌，就算寻出诗的起源了。欧洲人以为荷马史诗是他们的“诗祖”，因为它在记载下来的诗中间最古。近代学者又搜罗许多证据，证明荷马史诗是集合许多更古的叙事诗和民间传说而做成的。那么，西方诗的起源不在荷马而在他所根据的更古的诗了。

在中国，搜罗古佚的风气尤其发达。学者对于诗的起源有种种揣测。汉郑玄在《诗谱序》里以为诗起源于虞舜时代：

诗之兴也，谅不于上皇之世。大庭轩辕，逮于高辛，其时有亡载籍，亦蔑云焉。《虞书》曰：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”然则诗之道放于此乎！

他的意思是说，“诗”字最早见于《虞书》，所以，诗大抵起源于虞。这种推理显然很牵强。唐孔颖达在《毛诗正义》里便不以郑说为然：

舜承于尧，明尧已用诗矣。故《六艺论》云：“唐虞始造其初，至周分为六诗”，亦指尧典之文，谓之造初，谓造今诗之初，非讴歌之初；讴歌之初，则疑其起自大庭时矣。然讴歌自当久远，其名曰“诗”，未知何代，虽于舜世始见诗名，其名必不初起舜时也。

这话比较合理，虽也是捕风捉影，仍不失多闻阙疑的精神。从郑序出发，许多学者想在古书中搜罗实例，证明虞舜以前已有诗。梁刘勰在《文心雕龙·明诗》里根据《吕氏春秋》、《周礼》、



《尚书大传》诸书所引古诗说：

昔葛天氏乐词云：玄鸟在曲，黄帝云门，理不空绮。至尧有大唐之歌，舜造南风之诗，观其二文，辞达而已。

后来许多选集家继刘勰的搜罗古佚的工作，如郭茂倩《乐府诗集》、冯惟讷《诗纪》诸书都集载许多散见于古书的诗歌。不过近来疑古风气大开，经考据家的研究，周以前的历史还是疑案。至于从前人搜罗古佚诗所根据的书，如古文《尚书》、《礼记》、《尚书大传》、《列子》、《吴越春秋》之类大半是晚出之书。于是《诗经》成为最可靠的古诗集本了，也就是中国诗的来源了。

在我们看，这种搜罗古佚的办法永远不会寻出诗的起源。它含有两个根本错误的观念：

一、它假定在历史记载上最古的诗就是诗的起源。

二、它假定在最古的诗之外寻不出诗的起源。

第一个假定错误，因为无论从考古学的证据或是从实际观察的证据看，诗歌的起源不但在散文之先，还远在有文字之先。英国人用文字把民歌记载下来，从十三世纪才起。现在英国所保存的民歌写本，据查尔德(Child)的考证，只有一种是十三世纪的，其余都在十五世纪之后。至于搜集民歌的风气，则从十七世纪珀西(Percy)开端，到十九世纪司各特(Scott)和查尔德诸人才盛行。但是这些民歌在经过学者搜集写定之前，早已流传众口了。如果我们根据最早的民歌写本或集本，断定在这写本或集本以前无民歌，这岂不是笑话？

第二个假定错误，因为诗的原始与否视文化程度而定，不以

时代先后为准。三千年前的希腊人比现在非澳两洲土著的文化高得远，所以荷马史诗虽很古，而论原始程度反不如非澳两洲土著的歌谣。就拿同一民族来说，现代中国民间歌谣虽比《商颂》、《周颂》晚二三千年，但在诗的进化阶段上，现代民歌反在《商颂》、《周颂》之前。所以我们研究诗的起源，与其拿荷马史诗或《商颂》、《周颂》做根据，倒不如拿现代未开化民族或已开化民族中未受教育的民众的歌谣做根据。从前学者讨论诗的起源，只努力搜罗在历史记载中最古的诗，把民间歌谣都忽略过去，实在是大错误。

这并非说古书所载的诗一定不可做讨论诗源的根据。比如《诗经》中《国风》大部分就是在周朝搜集写定的歌谣，具有原始诗的许多特点。虽然它们的文字形式及风俗、政教和近代歌谣所表现的不尽同，就起源说，它们和近代歌谣很类似，所以仍是研究诗源问题的好证据。就诗源问题而论，它们的年代先后实无关宏旨，它们应该和一切歌谣受同样待遇。

说到这里，我们不妨趁便略说现代中国文学史家对于《国风》断定年代的错误。既是歌谣，就不一定是同时起来或是一时成就的。文学史家一方面承认《国风》为歌谣集，一方面又想指定某《国风》属于某个时代，比如说《豳》、《桼》全系西周诗，《秦》为东西周之交之诗，《王》、《卫》、《唐》为东周初年之诗，《齐》、《魏》为春秋初年之诗，《郑》、《曹》、《陈》为春秋中年之诗（参看陆侃如、冯沅君《中国诗史》）。在我们看，这未免有些牵强附会。在同一部集里的歌谣时期固有先后，但是这种先后不能以歌谣所流行的区域而定。“周南”、“召南”、“郑”、“卫”、“齐”、“陈”等字只标明属于这些分集的歌谣在未写定之前流行的区域。在每个区域里的歌谣都

各有早起的，有晚起的。我们不能因为某几首歌谣有历史线索可以推测年代，便断定全区域的歌谣都属于同一年代，犹如二十世纪出版的《北平歌谣》里虽有一首叫做《宣统回朝》，我们不能据此断定这部集里其它歌谣均起于民国时代。况且一般人所认为有历史线索可寻的几首诗如《甘棠》的召伯，《何彼穠矣》的齐侯之子也还是渺茫难稽。《国风》中含有断定年代所必据的内证根本就很少。

## 二 心理学的解释：“表现”情感 与“再现”印象

诗的起源实在不是一个历史的问题，而是一个心理学的问题。要明白诗的起源，我们首先要问：“人类何以要唱歌做诗？”

对于这个问题，众口同声地回答：“诗歌是表现情感的。”这句话也是中国历代论诗者的共同信条。《虞书》说：“诗言志，歌永言。”《史记·滑稽列传》引孔子语：“书以道事，诗以达意。”所谓“志”与“意”就含有近代语所谓“情感”（就心理学观点看，意志与情感原来不易分开），所谓“言”与“达”就是近代语所谓“表现”。把这个见解发挥得最透辟的是《诗·大序》：

诗者志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。情发于声；声成文，谓之音。

朱熹在《诗序》里引申这一段话，也说得很好：

或有问于予曰：“诗何为而作也？”予应之曰：“人生而静，天之性也；感于物而动，性之欲也。夫既有欲矣，则不能无思；既有思矣，则不能无言；既有言矣，则言之所不能尽，而发于咨嗟咏叹之余者，又必有自然之音响节奏而不能已焉。此诗之所以作也。”

人生本就有情感，情感天然需要表现，而表现情感最适当的方式是诗歌，因为语言节奏与内在节奏相契合，是自然的，“不能已”的。

这是一说，古希腊人又另有一种看法。他们的诗的定义是“模仿的艺术”(imitative art)。模仿的对象可以为心理活动(如情感、思想)，也可以为其他自然现象。不过古希腊人具有心理学家所谓“外倾”(extroversion)的倾向，他们的文艺神阿波罗是以静观默索为至高理想的，他们的眼睛老是朝着外面看，最使他们感觉兴趣的是浮世一切形形色色。他们所谓“模仿”似象造形艺术一般偏重外界事物的印象。他们在悲剧中，虽然也涉及内心的冲突，但是着重点不在此，而在人与神的挣扎。在他们看，诗的主要功用在“再现”外界事物的印象。亚理斯多德在他的《诗学》里说得很清楚：

诗和普通起源由于两个原因，每个都根于人类天性。人从婴孩时期起，就自然会模仿。他比低等动物强，就因为他 是世间最善于模仿的动物，从头就用模仿来求知。大家都喜

模仿出来的作品。这也是很自然的。这第一点可以拿经验来证实：事物本身纵然也许看起来令人起不快之感，用最写实的方法将它们再现于艺术，却使我们很高兴看，例如低等动物及死尸的形状。此外还另有一层理由：求知是最大的快乐，这不仅哲学家为然，普通人的能力虽较薄弱，也还是如此。我们欢喜看图画，就因为我们同时在求知，在明了事物的意义，比如说“那画的人就是某某”。如果我们从来没有看过所画的事物，那么，我们的快感就不是因为画是模仿它，而是因为画的手法、颜色等等了。

亚理斯多德在这里用心理学的观点，来解释诗的起源，以为最重要的有两层原因：一是模仿本能，一是求知所生的快乐。同时他也承认，艺术除开它的模仿内容，本身的形象如画中的形色配合之类，也可以引起快感。他处处以诗比画，他所谓“模仿”显然是偏重“再现”（representation）的。

总而言之，诗或是“表现”内在的情感，或是“再现”外来的印象，或是纯以艺术形象产生快感，它的起源都是以人类天性为基础。所以严格地说，诗的起源当与人类起源一样久远。

### 三 诗歌与音乐、舞蹈同源

就人类诗歌的起源而论，历史与考古学的证据远不如人类学与社会学的证据之重要，因为前者以远古诗歌为对象，渺茫难稽；后者以现代歌谣为对象，确凿可凭。我们应该以后者为主，前者为辅。从这两方面的证据看，我们可以得到一个极重要的结论，就是：诗歌与音乐、舞蹈是同源的，而且在最初是一种三位



一体的混合艺术。

古希腊的诗歌、舞蹈、音乐三种艺术都起源于酒神祭典。酒神(Dionysus)是繁殖的象征，在他的祭典中，主祭者和信徒们披戴葡萄及各种植物枝叶，狂歌曼舞，助以竖琴(lyre)等各种乐器。从这祭典的歌舞中后来演出抒情诗(原为颂神诗)，再后来演为悲剧及喜剧(原为扮酒神的主祭官和与祭者的对唱)。这是歌、乐、舞同源的最早证据(参看亚理斯多德《诗学》、欧里庇得斯《酒神的伴侣》、尼采《悲剧的诞生》诸书)。

近代西方学者对于非澳诸洲土著的研究，以及中国学者对于边疆民族如苗、瑶、萨、满诸部落的研究，所得到的歌、乐、舞同源的证据更多。

现在姑举最著名的澳洲土著《考劳伯芮舞》(Corroborries)为例。这种舞通常在月夜里举行。舞时诸部落集合在树林中一个空场上，场中烧着一大堆柴火。妇女们裸着体站在火的一边，每人在膝盖上绑着一块袋鼠皮。指挥者站在她们和火堆之中间，手里执着两条棍棒。他用棍棒一敲，跳舞的男子们就排成行伍，走到场里去跳。这时指挥者一面敲棍棒指挥节奏，一面歌唱一种曲调，声音高低恰与跳舞节奏快慢相应。妇女们不参加跳舞，只形成一种乐队，一面敲着膝上的袋鼠皮，一面拖着嗓子随着舞的节奏歌唱。她们所唱的歌词字句往往颠倒错乱，不成文法，没有什么意义，她们自己也不能解释。歌词的最大功用在应和跳舞节奏，意义并不重要。有意义可寻的大半也很简单，例如：

那永尼叶人快来了。

那永尼叶人快来了。

他们一会儿就来了。

他们携着袋鼠来。  
踏着大步来。  
那永尼叶人来了。

这是一首庆贺打猎的凯旋歌，我们可以想象到他们欢欣鼓舞的神情。其他舞歌多类此。题材总是原始生活中一片段，简单而狂热的情绪表现于简单而狂热的节奏。

此外澳洲还盛行各种模仿舞。舞时他们穿戴羽毛和兽皮做的装饰，模仿鸟兽的姿态和动作以及恋爱和战斗的情节。这种模仿舞带有象征的意味。例如霍济金生(Hodgkinson)所描写的《卡罗舞》(Kaaro)。这种舞也是在月夜举行。舞前他们先大醉大饱。舞者尽是男子，每人手执一长矛，沿着一个类似女性生殖器的土坑跳来跳去，用矛插入坑里去，同时做种种狂热的姿势，唱着狂热的歌调。从这种模仿舞我们可以看到原始歌舞不但是“表现”内在情感的，同时也是“再现”外来印象的(以上二例根据格罗塞《艺术的起源》)。

原始人类既唱歌就必跳舞，既跳舞就必唱歌。所以博托库多(Botocudo)民族表示歌舞只有一个字。近代欧洲文ballad一字也兼含歌、舞二义。抒情诗则沿用希腊文lyric，原义是说弹竖琴时所唱的歌。依阮元说，《诗经》的“颂”原训“舞容”。颂诗是歌舞的混合，痕迹也很显然。惠周惕也说“《风》、《雅》、《颂》以音别”。汉魏《乐府》有《鼓吹》、《横吹》、《清商》等名，都是以乐调名诗篇。这些事实都证明诗歌、音乐、舞蹈在中国古代原来也是一种混合的艺术。

这三个成分中分立最早的大概是舞蹈。《诗经》的诗大半都有乐，但有舞的除《颂》之外似不多。《颂》的舞已经过朝廷乐

官的形式化，不复是原始舞蹈的面目。《楚词·九歌》之类为祭神曲，诗、乐、舞仍相连。汉人《乐府》，诗词仍与乐调相伴，“舞曲歌词”则独立自成一类。

就诗与乐的关系说，中国旧有“曲合乐曰歌，徒歌曰谣”的分别(参看《诗经·魏风·园有桃》：“我歌且谣”的毛传)。

“徒歌”完全在人声中见出音乐，“乐歌”则歌声与乐器相应。

“徒歌”原是情感的自然流落，声音的曲折随情感的起伏，与手舞足蹈诸姿势相似；“乐歌”则意识到节奏、音阶的关系，而要把这种关系用乐器的声音表出，对于自然节奏须多少加以形式化。所以“徒歌”理应在“乐歌”之前。最原始的伴歌的乐器大概都象澳洲土著歌中指挥者所执的棍棒和妇女所敲的袋鼠皮，都极简单，用意只在点明节奏。《吕氏春秋·古乐》篇有“葛天氏之乐，三人掺牛尾投足以歌八阙”之说，与澳洲土著风俗相似。现代中国京戏中的鼓板，和西方乐队指挥者所用的棍子，也许是最原始的伴歌乐器的遗痕。

诗歌、音乐、舞蹈原来是混合的。它们的共同命脉是节奏。在原始时代，诗歌可以没有意义，音乐可以没有“和谐”(harmony)，舞蹈可以不问姿态，但是都必有节奏。后来三种艺术分化，每种均仍保存节奏，但于节奏之外，音乐尽量向“和谐”方面发展，舞蹈尽量向姿态方面发展，诗歌尽量向文字意义方面发展，于是彼此距离遂日渐其远了。

#### 四 诗歌所保留的诗、乐、舞同源的痕迹

诗歌虽已独立，在形式方面，仍保存若干与音乐、舞蹈未分家时的痕迹。最明显的是“重叠”。重叠限于句的，例如，



江有泛，之子归，不我以，其后也悔。

有应用到全章的，例如：

麟之趾，振振公子，吁嗟麟兮！

麟之定，振振公姓，吁嗟麟兮！

麟之角，振振公族，吁嗟麟兮！

这种重叠在西方歌谣中也常见。它的起因不一致，有时是应和乐、舞的回旋往复的音节，有时是在互相唱和时，每人各歌一章。

其次是“迭句”（refrain）。一诗数章，每章收尾都用同一语句，上文“吁嗟麟兮”便是好例。有时一章数句，亦有每句之后用同一字或语句者，例如梁鸿的《五噫歌》。此格在西文诗歌中更普遍，在现代中国民歌中也常看见。例如《凤阳花鼓歌》每段都用“郎底郎底郎底当”收尾。绍兴乞歌有一种每节都用“顺流”二字收尾。原始社会中群歌合舞时，每先由一领导者独唱歌词，到每节收尾时，则全体齐唱“迭句”。希腊悲剧中的“合唱歌”（choric song）以及中国旧戏中打锣鼓者的“帮腔”与“迭句”都很类似。

第三是“衬字”。“衬字”在文义上为不必要，乐调曼长而歌词简短，歌词必须加上“衬字”才能与乐调合拍，如《诗经》、《楚辞》中的“兮”字，现代歌谣中的“噢”、“呀”、“唔”等字。歌本为“长言”，“长言”就是把字音拖长。中国字独立母音字少，单音拖长最难，所以于必须拖长时“衬”上类似母音的字如“呀”（u）“噢”（e）“啊”（o）“唔”（oo）等以凑足音节。这种

“衬字”格是中国诗歌所特有的。西文诗歌在延长字音时只须拖长母音，所以无“衬字”的必要。

最重要的是章句的整齐，一般人所谓“格律”。诗歌原与乐、舞不分，所以不能不牵就乐、舞的节奏；因为它与乐、舞原来同是群众的艺术，所以不能不有固定的形式，便于大家一致。如果没有固定的音律，这个人唱高，那个人唱低，这个人拉长，那个人缩短，就会嘈杂纷嚷，闹得一塌糊涂了。现代人在团体合作一事时，如农人踏水车，工人扛重载，都合唱一种合规律的“呀，啊啊”之类调子来调节工作的节奏，用力就一齐用力，松懈就一齐松懈。俄国伏尔加船夫歌就是根据这个原则做成的。诗歌的整齐章句原来也是因为应舞合乐便于群唱起来的。

与格律有关的是“韵”(rhyme)。诗歌在原始时代都与乐舞并行，它的韵是为点明一个乐调或是一段舞步的停顿所必需的，同时，韵也把几段音节维系成为整体，免致涣散。近代徽戏调子所伴奏的乐声每节常以锣声收，最普通的尾声是“的当啞当啞当晃”，“晃”就是锣声。在这种乐调里锣声仿佛有“韵”的功用。澳洲土著歌舞时所敲的袋鼠皮，京戏鼓书中的鼓板所发的声音除点明“板眼”(即节奏)之外，似常可以看作音乐中的韵。诗歌的韵在起源时或许是应和每节乐调之末同一乐器的重复的声音，有如徽调中的锣，鼓书中的鼓板，澳洲土著歌舞中的袋鼠皮。

诗歌所保留的诗、乐、舞同源的痕迹后来变成它的传统的固定的形式。把这个道理认清楚，我们将来讨论实质与形式的关系，就可以省去许多误会和纠葛了。

## 五 原始诗歌的作者

在起源时，诗歌是群众的艺术，鸟类以群栖者为最善歌唱，原始人类也在图腾部落的意识发达之后，才在节日聚会在一块唱歌、奏乐、跳舞，或以媚神，或以引诱异性，或仅以取乐。现代人一提到诗，就联想到诗人，就问诗是谁作的。在近代社会中，诗已变成个人的艺术，诗人已几乎自成为一种特殊的职业阶级。每个诗人都有他的特殊的个性，不容与他人相混。我们如果要了解原始诗歌，必须先把这种成见抛开才行。原始诗歌都不标明作者的姓名，甚至于不流露作者的个性。英国的《贝奥武甫》(Beowulf)、法国的《罗兰之歌》(Chanson de Roland)、德国的《尼伯龙根之歌》(Nibelungenlied)究竟是谁作的呢？谁也不知道。希腊史诗从前人归原于荷马。近代学者对于荷马有无其人尚存疑问，至于希腊史诗则公认为许多民歌的集合体。原始诗歌所表现的大半是某部落或某阶级的共同的情感或信仰，所以每个歌唱者都不觉得他所歌唱的诗是属于某个人的。如果一首诗歌引不起共同的情趣，违背了共同的信仰，它就不能传播出去，立刻就会消灭的。

话虽如此说，我们近代人总得要追问：既有诗就必有诗人，原始诗歌的作者究竟是谁呢？近代民俗学者对于这个问题有两说：一说以为民歌是群众的自然流露，通常叫做“群众合作说”(the communal theory)；一说以为民歌是个人的艺术意识的表现，通常叫做“个人创作说”(the individualistic theory)。

持“群众合作说”者以德国格林兄弟(J. and W. Grimm)为最力，美国查尔德(Child)和加默里(Gummere)把它加以发挥修

正。依这派的意见，凡群众都有一种“集团的心”，如德国心理学家冯特(Wundt)所主张的。这种“集团的心”常能自由流露于节奏。例如在原始舞蹈中，大家进退俯仰、轻重疾徐，自然应节合拍，决非先由某个人将舞蹈的节奏姿态在心里起一个草稿，然后传授于同群的舞者，好象先经过一番导演和预习，然后才正式表演。节奏既可自然地表现于舞蹈，也就可以自由地表现于歌唱，因为歌唱原来与舞蹈不分。

群众合作诗歌的程序有种种可能。有时甲唱乙和，有时甲问乙答，有时甲起乙续，有时甲作乙改，如此继续前进，结果就是一首歌了。这种程序最大的特色是临时口占(improvisation)，无须预作预演。

“群众合作说”在十九世纪曾盛行一时，现代学者则多倾向“个人创作说”。最显著的代表有语言学者勒南(Renan)、社会学者塔尔德(Tarde)、诗歌学者考茨涌斯基(Kawczynski)和路易丝·庞德(Louise Pound)诸人。这班人根本否认民歌起于群舞，否认“集团的心”存在，否认诗歌为自然流露的艺术。原始人类和现代婴儿都不必在群舞中才歌唱，独歌也是很原始的。

“群众合作说”假定一团混杂的老少男女，在集会时猛然不谋而合地踏同样舞步，作同样思想，编同样故事，唱同样歌调，于理实为不可思议。“筑室道旁，三年不成”，何况做诗呢？据人类学、社会学和语言学的实证，一切社会的制度习俗，如语言、宗教、诗歌、舞蹈之类，都先由一人创作，而后辗转传授于同群。人类最善模仿，一人有所发明，众人爱好，互相传习，于是遂成为社会公有物。凡是我们以为由群众合作成的东西其实都是学来的，模仿来的。尤其是艺术。它的有纪律的形式不能不经过思索剪裁，决不仅是“乌合之众”的自然流露。

“群众合作说”与“个人创作说”虽相反，却未尝不可折衷调和。民歌必有作者，作者必为个人，这是名理与事实所不可逃的结论。但是在原始社会之中，一首歌经个人作成之后，便传给社会，社会加以不断地修改、润色、增删，到后来便逐渐失去原有面目。我们可以说，民歌的作者首先是个人，其次是群众；个人草创，群众完成。民歌都“活在口头上”，常在流动之中。它的活着的日子就是它的被创造的日子；它的死亡的日子才是它的完成的日子。所以群众的完成工作比个人草创工作还更重要。民歌究竟是属于民间的，所以我们把它认为群众的艺术，并不错误。

这种折衷说以美国基特里奇(Kittredge)教授在查尔德的《英苏民歌集绪论》中所解释的最透辟，现移译其要语如下：

一段民歌很少有，或绝对没有可确定的年月日。它的确定的创作年月日并不象一首赋体诗或十四行诗的那么重要。一首艺术的诗在创作时即已经作者予以最后的形式。这形式是固定的，有权威的，没有人有权去更改它。更改便是一种犯罪行为，一种损害；批评家的责任就在把原文校勘精确，使我们见到它的本来面目。所以一首赋体诗或十四行诗的创作只是一回就了事的创造活动。这种创造一旦完成，账就算结清了。诗就算是成了形，不复再有发展了。民歌则不然。单是创作(无论是口占或笔写)并未了事，不过是一种开始。作品出于作者之手之后，立即交给群众去用口头传播，不能再受作者的支配了。如果群众接受它，它就不复是作者的私物，就变成民众的公物。这么一来，一种新进程，即口头传诵，就起始了，其重要并不减于原来作者的创造活动。歌既由歌者甲传到歌者乙，辗转传下去，就辗转改变下去。旧章



句丢掉，新章句加入，韵也改了，人物姓名也更换了，旁的歌谣零篇断简也混入了，收场的悲喜也许完全倒过来了，如果传诵到二三百年来——这是常事——全篇语言结构也许因为它本来所用的语言本身发展而改变。这么一来，如果原来作者听到旁人歌唱他的作品，也一定觉得全不是那么一回事了。这些传诵所起的变化，总而言之，简直就是第二重创作。它的性质很复杂，许多人在许久时期和广大地域中，都或有意或无意地参加第二重创作。它对于歌的完成，重要并不亚于原来个人作者的第一重创作。

把民歌的完成认为两重创作的结果，第一重创作是个人的，第二重创作是群众的，这个见解比较合理。查尔德搜集的英苏民歌之中，每首歌常有几十种异文，就是各时代、各区域在流传时修改的结果。

在中国歌谣里，我们也可见出同样的演进阶段。最好的例是周作人在《儿歌之研究》里所引的越中儿戏歌：

铁脚斑斑，斑过南山。南山里曲，里曲湾湾。新官上任，旧官请出。

这首歌现在仍流行于绍兴。据《古今风谣》，元朝至正年代燕京即有此谣：

脚驴斑斑，脚踏南山。南山北斗，养活家狗。家狗磨面，三十弓箭

明朝此谣还流行，不过字略变，据《明诗综》所载：

猩猩斑斑，跳遍南山。南山北斗，猎回界口。界口北面，三十弓箭。

朱竹垞《静志居诗话》谈到此谣说：“此予童稚日偕闾巷小儿联背踏足而歌，不详何义，亦未有验。”朱竹垞是清初秀水人，可见此谣在清初已盛行南方。

朱自清在《中国歌谣》（清华大学讲义）里另引一首，也是现在流行的，不过与周作人所引的不同：

踢踢脚背，跳过南山。南山扳倒，水龙甩甩。新官上任，旧官请出。木读汤罐，弗知烂脱落里一只小拇指头。

我自己在四川北部也听到一首：

脚儿斑斑，斑上梁山。梁山大斗，一石二斗。每人屈脚，一只大脚。

这首儿歌从元朝（它的起源也许还要早些，这只就见诸记载的说）传到现在，从燕京南传到浙江，西传到四川（也许传到其他区域还有），中间所经过的变化当不仅如上所引。不过就已引诸例看，“第二重创作”的痕迹也很显然。

另外一个好例是董作宾所研究的《看见她》（详见北京大学《歌谣周刊》第六十二号至六十四号）。北京大学歌谣研究会所搜到的这首歌谣的异文有四十五种之多。它的流行区域至少有十

二省之广。据董氏推测，它大概起源于陕西。在陕西三原流行的是：

你骑驴儿我骑马，看谁先到丈人家。丈人丈母没在家，  
吃一袋烟儿就走价。大嫂子留，二嫂子拉，拉拉扯扯到她  
家，隔着竹帘望见她：白白儿手长指甲，樱桃小口糯米牙。  
回去说与我妈妈，卖田卖地要娶她。

长江流域的《看见她》可以流行于南京的一首为例：

东边来了一个小学生，辫子拖到脚后跟，骑花马，坐花  
轿，走到丈人家。丈人丈母不在家，帘背后看见她：金簪  
子，玉耳挖，雪白脸，淀粉擦，雪白手，银指甲；梳了个元  
宝头，戴了一头好翠花；大红棉袄绣兰花，天青背心蝴蝶  
花。我回家，告诉妈：卖田卖地来娶她；洋钻手圈就是她！

此外四十余首各不同样。就“母题”说，情节大半一致；就  
词句说，长短繁简不一律。我们决难相信这四十几首歌谣是南北  
十余省民众自然流露而暗合的。在起源时它必有一个作者，后经  
口头传诵，经过许多次“第二重创作”，才产生许多变形。变迁  
的主因不外两种：一、各地风俗习惯的差别；二、各地方言的  
差别。

这一两个实例是从许多实例中选择出来的。它们可以证明歌  
谣在活着时都在流动生展。对于它的生命的维持，它所流行的区  
域中民众都有力量，所以我们说它是属于民众的，虽然“第一重  
创作”也许属于某一个人。



个人意识愈发达，社会愈分化，民众艺术也就愈趋衰落，民歌在野蛮社会中最发达，中国边疆诸民族以及澳、非二洲土著都是明证。在开化社会中歌谣的传播推广者大半是无知识的婴儿、村妇、农夫、樵子之流。人到成年后便逐渐忘去儿时的歌，种族到开化后也逐渐忘去原始时代的歌。所以有人说，文化是民歌的仇敌。近代学者怕歌谣散亡了，费尽心力把它们搜集写定，印行。这种工作对于研究歌谣者固有极大贡献，对于歌谣本身的发展却不尽是有利的。歌谣都“活在口头上”，它的生命就在流动生展之中。给它一个写定的形式，就是替它钉棺材盖。每个人都可以更改流行的歌谣，但是没有人有权更改《国风》或汉魏《乐府》。写定的形式就是一种不可侵犯的权威。

## 第二章 诗与谐隐

德国学者常把诗分为民间诗(volkpoesie)与艺术诗(kunstpoesie)两类,以为民间诗全是自然流露,艺术诗才根据艺术的意识与技巧,有意地刻划美的形象。这种分别实在也只是程度上的而不是绝对的。民间诗也有一种传统的技巧,最显而易见的是文字游戏。

文字游戏不外三种:第一种是用文字开玩笑,通常叫做“谐”;第二种是用文字捉迷藏,通常叫做“谜”或“隐”;第三种是用文字组成意义很滑稽而声音很圆转自如的图案,通常无适当名称,就干脆地叫做“文字游戏”亦无不可。这三种东西在民间诗里固极普通,在艺术诗或文人诗里也很重要,可以当作沟通民间诗与文人诗的桥梁。刘勰在《文心雕龙》里特辟“谐隐”一类,包括带有文字游戏性的诗文,可见古人对于这类作品也颇重视。

### 一 诗与谐

我们先说“谐”。“谐”就是“说笑话”。它是喜剧的雏形。王国维在《宋元戏曲史》里以为中国戏剧导源于巫与优。

“优”即以“谐”为职业。在古代社会中,“优”(clown)往往

是一个重要的官职。莎士比亚的戏剧中，优常占要角。英国古代王侯常有优跟在后面，趁机会开玩笑，使朝中君臣听着高兴。中国古代王侯常用优。《左传》、《国语》、《史记》诸书都常提到优的名称。优往往同时是诗人。汉初许多词人都以俳优起家，东方朔、枚乘、司马相如都是著例。优的存在证明两件事：第一，“谐”的需要是很原始而普遍的；其次，优与诗人、谐与诗，在原始时代是很接近的。

从心理学观点看，谐趣(the sense of humour)是一种最原始的普遍的美感活动。凡是游戏都带有谐趣，凡是谐趣也都带有游戏。谐趣的定义可以说是：以游戏态度，把人事和物态的丑拙鄙陋和乖讹当作一种有趣的意象去欣赏。

“谐”最富于社会性。艺术方面的趣味，有许多是为某阶级所特有的，“谐”则雅俗共赏，极粗鄙的人欢喜“谐”，极文雅的人也还是欢喜“谐”，虽然他们所欢喜的“谐”不必尽同。在一个集会中，大家正襟危坐时，每个人都有俨然不可侵犯的样子，彼此中间无形中有一层隔阂。但是到了谐趣发动时，这一层隔阂便涣然冰释，大家在谑浪笑傲中忘形尔我，揭开文明人的面具，回到原始时代的团结与统一。托尔斯泰以为艺术的功用在于传染情感，而所传染的情感应该能团结人与人的关系。在他认为值得传染的情感之中，笑谑也占一个重要的位置。刘勰解释“谐”字说：“谐之言皆也；辞浅会俗，皆悦笑也。”这也是着重谐的社会性。社会的最好的团结力是谐笑，所以擅长谐笑的人在任何社会中都受欢迎。在极严肃的悲剧中有小丑，在极严肃的宫廷中有俳优。

尽善尽美的人物不能为谐的对象，穷凶极恶也不能为谐的对象。引起谐趣的大半介乎二者之间，多少有些缺陷而这种缺陷又不致引起深恶痛疾。最普通的是容貌的丑拙。民俗歌谣中嘲笑麻

子、痢痢、瞎子、聋子、驼子等等残疾人的最多，据《文心雕龙》：“魏晋滑稽，盛相驱扇。遂乃应瑒之鼻方于盗削卵，张华之形比于握春杵”，嘲笑容貌丑陋的风气自古就很盛行了。品格方面的亏缺也常为笑柄。例如下面两首民歌：

一个和尚挑水喝，两个和尚抬水喝，三个和尚没水喝。

门前歌仔高头马，弗是亲来也是亲；门前挂仔白席巾，  
嫡亲娘舅当仔陌头人。

寥寥数语，把中国民族性两个大缺点，不合群与浇薄，写得十分脱皮露骨。有时容貌的丑陋和品格的亏缺合在一起成为讥嘲的对象，《左传》宋守城人嘲笑华元打败仗被俘赎回的歌是好例：

睥其目，皤其腹，弃甲而复。于思于思，弃甲复来。

除这两种之外，人事的乖讹也是谐的对象，例如：

灶下养，中郎将；烂羊胃，骑都尉；烂羊头，关内侯。

——《后汉书·刘玄传》

十八岁个大姐七岁郎，说你郎你不是郎，说你是儿不叫  
娘，还得给你解扣脱衣裳，还得把你抱上床！

——卫辉民歌

都是觉得事情出乎常理之外，可恨亦复可笑。

谐都有几分讥刺的意味，不过讥刺不一定就是谐。例如：

不稼不音，胡取禾三百廛兮？不狩不猎，胡瞻尔庭有悬貆兮？

——《魏风·伐檀》

一尺布尚可缝，一斗米尚可舂；兄弟二人不相容！

——《汉书·淮南王传》

二首也是讥刺人事的乖讹，不过作者心存怨望，直率吐出，没有开玩笑的意味，就不能算是谐。

这个分别对于谐的了解非常重要。从几方面看，谐的特色都是模棱两可。第一，就谐笑者对于所嘲对象说，谐是恶意的而又不尽是恶意的，如果尽是恶意，则结果是直率的讥刺或咒骂（如“时日曷丧，予及女偕亡！”），我们对于深恶痛疾的仇敌和敬爱的亲友都不容易开玩笑。一个人既拿另一个人开玩笑，对于他就是爱恶参半。恶者恶其丑拙鄙陋，爱者爱其还可以打趣助兴。因为有这一点爱的成分，谐含有几分警告规劝的意味，如柏格森所说的。凡是谐都是“谑而不虐”。

刘勰在《文心雕龙》里也说：“辞虽倾回，意归义正。”许多著名的讽刺家，象英国小说家斯威夫特（Swift）和勃特勒（Butler）一般人都是有心人。

其次，就谐趣情感本身说，它是美感的而也不尽是美感的。它是美感的，因为丑拙鄙陋乖讹在为谐的对象时，就是一种情趣饱和和独立自足的意象。它不尽是美感的，因为谐的动机都是道德的或实用的，都是从道德的或实用的观点，看出人事物态的不圆

满，因而表示惊奇和告戒。

第三，就谐笑者自己说，他所觉到的是快感而也不尽是快感。它是快感，因为丑拙鄙陋不仅打动一时乐趣，也是沉闷世界中一种解放束缚的力量。现实世界好比一池死水，可笑的事情好比偶然皱起的微波，谐笑就是对于这种微波的欣赏。不过可笑的事物究竟是丑拙鄙陋乖讹，是人生中一种缺陷，多少不免引起惋惜的情绪，所以同时伴有不快感。许多谐歌都以喜剧的外貌写悲剧的事情，例如徐州民歌：

乡里老，背稻草，跑上街，买荤菜。荤菜买多少？放在眼前找不到！

这是讥嘲呢？还是怜悯？读这种歌真不免令人“啼笑皆非”。我们可以说，凡是谐都有“啼笑皆非”的意味。

谐有这些模棱两可性，所以从古到今，都叫做“滑稽”。滑稽是一种盛酒器，酒从一边流出来，又向另一边转注进去，可以终日不竭，酒在“滑稽”里进出也是模棱两可的，所以“滑稽”喻“谐”，非常恰当。

谐是模棱两可的，所以诗在有谐趣时，欢欣与哀怨往往并行不悖，诗人的本领就在能谐，能谐所以能在丑中见出美，在失意中见出安慰，在哀怨中见出欢欣，谐是人类拿来轻松紧张情境和解脱悲哀与困难的一种清泻剂，这个道理伊斯特曼(M. Eastman)在《诙谐意识》里说得最透辟：

穆罕默德自夸能用虔诚祈祷使山移到他面前来。有一大群信徒围着来看他显这副本领。他尽管祈祷，山仍是巍然不



动。他于是说：“好，山不来就穆罕默德，穆罕默德就走去就山罢。”我们也常同样地殚精竭思，求世事恰如人意，到世事尽不如人意时，我们说：“好，我就在失意中求乐趣罢。”这就是诙谐。诙谐象穆罕默德走去就山，它的生存是对于命运开玩笑。

“对于命运开玩笑”，这句话说得最好。我们读莎士比亚的悲剧时，到了极悲痛的境界，常猛然穿插一段喜剧，主角在紧要关头常向自己嘲笑，哈姆雷特便是著例。弓拉到满彀时总得要放松一下，不然弦子会折断的。山本不可移，中国传说中曾经有一个移山的人，他所以叫做“愚公”，就愚在没有穆罕默德的幽默。

“对于命运开玩笑”是一种遁逃，也是一种征服，偏于遁逃者以滑稽玩世，偏于征服者以豁达超世。滑稽与豁达虽没有绝对的分别，却有程度的等差。它们都是以“一笑置之”的态度应付人生的缺陷，豁达者在悲剧中参透人生世相，他的诙谐出入于至性深情，所以表面滑稽而骨子里沉痛；滑稽者则在喜剧中见出人事的乖讹，同时仿佛觉得这种发现是他的聪明，他的优胜，于是嘲笑以取乐，这种诙谐有时不免流于轻薄。豁达者虽超世而不忘怀于淑世，他对于人世，悲悯多于愤嫉。滑稽者则只知玩世，他对于人世，理智的了解多于情感的激动。豁达者的诙谐可以称为“悲剧的诙谐”，出发点是情感而听者受感动也以情感。滑稽者的诙谐可以称为“喜剧的诙谐”，出发点是理智，而听者受感动也以理智。中国诗人陶潜和杜甫是于悲剧中见诙谐者，刘伶和金圣叹是从喜剧中见诙谐者，嵇康、李白则介乎二者之间。

这种分别对于诗的了解甚重要。大概喜剧的诙谐易为亦易欣



赏，悲剧的诙谐难为亦难欣赏。例如李商隐的《龙池》：

龙池赐酒敞云屏，羯鼓声高众乐停。夜半宴归官漏永，  
薛王沉醉寿王醒。

诗中讥嘲寿王的杨妃被他父亲明皇夺去，他在御宴中喝不下去酒，宴后他的兄弟喝得醉醺醺，他一个人仍是醒着，怀着满肚子心事走回去。这首诗的诙谐可算委婉俏皮，极滑稽之能事。但是我们如果稍加玩味，就可以看出它的出发点是理智，没有深情在里面。我们觉得它是聪明人的聪明话，受它感动也是在理智方面。如果情感发生，我们反觉得把悲剧看成喜剧，未免有些轻薄。

我们选一两首另一种带有谐趣的诗来看看：

人生寄一世，奄忽若飘尘。何不策高足，先据要路津？  
无为守贫贱，轲轲常苦辛。

——《古诗十九首》

白发被两鬓，肌肤不复实。虽有五男儿，总不好纸笔。  
……天命苟如此，且进杯中物！

——陶潜《责子》

千秋万岁后，谁知荣与辱？但恨在世时，饮酒不得足。

——陶潜《挽歌辞》

这些诗的诙谐就有沉痛的和滑稽的两方面。我们须同时见到这两方面，才能完全了解它的深刻。胡适在《白话文学史》

里说：

陶潜与杜甫都是有诙谐风趣的人，诉穷说苦，都不肯抛弃这一点风趣。因为他们有这一点说笑话做打油诗的风趣，故虽在穷饿之中不至于发狂，也不至于堕落。

这是一段极有见地的话，但是因为着重在“说笑话做打油诗”一点，他似乎把它的沉痛的一方面轻轻放过去了。陶潜、杜甫都是伤心人而有豁达风度，表面上虽诙谐，骨子里却极沉痛严肃。如果把《责子》、《挽歌辞》之类作品完全看作打油诗，就未免失去上品诗的谐趣之精采了。

凡诗都难免有若干谐趣。情绪不外悲喜两端。喜剧中都有谐趣，用不着说，就是把最悲惨的事当作诗看时，也必在其中见出谐趣。我们如果仔细玩味蔡琰《悲愤诗》或是杜甫《新婚别》之类作品，或是写自己的悲剧，或是写旁人的悲剧，都是“痛定思痛”，把所写的看成一种有趣的意象，有几分把它当作戏看的意思。丝毫没有谐趣的人大概不易做诗，也不能欣赏诗。诗和谐都是生气的富裕。不能谐是枯燥贫竭的征候。枯燥贫竭的人和诗没有缘分。

但是诗也是最不易谐，因为诗最忌轻薄，而谐则最易流于轻薄。古诗《焦仲卿妻》叙夫妇别离时的誓约说：

君当作磐石，妾当作蒲苇；蒲苇纫如丝，磐石无转移。

后来焦仲卿听到妻子被迫改嫁的消息，便拿从前的誓约来讽刺她说：

府君谓新妇：贺君得高迁！磐石方且厚，可以卒千年；  
蒲苇一时纫，便作旦夕间。

这是诙谐，但是未免近于轻薄，因为生离死别不该是深于情者互相讥刺的时候，而焦仲卿是一个殉情者。

同是诙谐，或为诗的胜境，或为诗的瑕疵，分别全在它是否出于至性深情。理胜于情者往往流于纯粹的讥刺(satire)。讥刺诗固自成一格，但是很难达到诗的胜境。象英国蒲柏(Pope)和法国伏尔泰(Voltaire)之类聪明人不能成为大诗人，就是因为这个道理。

## 二 诗 与 隐

刘勰在《文心雕龙》里以“隐”与“谜”并列；解“隐”为“遁辞以隐意，譎譬以指事”，“谜”为“回护其辞，使昏迷也；或体目文字，或图象品物”。但是他承认“谜”为魏晋以后“隐”的化身。其实“谜”与“隐”原来是一件东西，不过古今名称不同罢了。《国语》有“秦客为庾词，范文子能对其三”，“庾词”也还是隐语。

在各民族中谜语的起源都很早而且很重要。古希腊英雄俄狄浦斯(Oedipus)因为猜中“早晨四只脚走，中午两只脚走，晚上三只脚走”一个谜语，气坏了食人的怪兽，被忒拜人选为国王。旧约《士师记》里记参孙(Samson)的妻族人猜中“肉从强者出，甜从食者出”一个谜语，就脱了围，得到奖赏。可见古代人对于谜语的重视。

中国的谜语可以说和文字同样久远。六书中的“会意”据许慎的解释是“比类合谊，以见指撝，武信是也”，这就是根据谜语原则。“止戈为武，人言为信”，就是两个字谜。许多中国字都可以望文生义，就因为在造字时它们就已有令人可以当作谜语猜测的意味。中国最古的有记载的歌谣据说是《吴越春秋》里面的“断竹，续竹，飞土，逐肉”。这就是隐射“弹丸”的谜语。《汉书·艺文志》载有《隐书十八篇》，刘向《新序》也有“齐宣王发隐书而读之”的话，可见隐语自古就有专书。《左传》有“管井”、“庚癸”两个谜语。从《史记·滑稽列传》和《汉书·东方朔传》看，嗜好隐语在古时是一种极普遍的风气。一个人会隐语，便可获禄取宠，东方朔便是好例。他会“射覆”，“射覆”就是猜隐语。一个国家有会隐语的臣子，在坛坫樽俎间便可取得外交胜利，范文子猜中了秦客的三个谜语，史官便把它大书特书。《三国志·薛综传》里有一段很有趣的故事。蜀使张奉以隐语嘲吴尚书阚泽，泽不能答，吴人引以为羞。薛综看这事有失体面，就用一个隐语报复张奉说：“有犬为独，无犬为蜀，横目勾身，虫入其腹。”此语一出，蜀使便无话可说，吴国的面子便争夺回来了。从这些故事和上文所引的希腊和犹太的两个故事看，可见刘勰所说的“隐语之用，大者兴治济身”，并非夸大其词了。

隐语在近代是一种文字游戏，在古代却是一件极严重的事。它的最早应用大概在预言谶语。诗歌在起源时是神与人互通款曲的媒介。人有所颂祷，用诗歌进呈给神；神有所感示，也用诗歌传达给人。不过人说的话要明白，神说的话要不明白，才能显得他神秘玄奥。所以符谶大半是隐语。这种隐语大半是由神凭附人体说出来，所凭依者大半是主祭者或女巫。古希腊的“德尔斐预

言”和中国古代的巫祝的占卜，都是著例。

在原始社会中梦也被认成一种预言。各国在古代常有占梦的专官，一国君臣人民的祸福往往悬在一句梦话的枢纽上。《旧约·创世记》载埃及国王梦见七瘦牛吞食七肥牛，七枯穗吞食七生穗，召群臣来解释，都踌躇莫知所对，只有一个外来的犹太人约瑟能断定它是七荒年承继七丰年的预兆。国王听了他的话，储蓄七丰年的余粮，后来七荒年果然来了，埃及人有积谷得免于饥荒。约瑟于是大得国王的信任。《左传》里也有桑田巫占梦的故事。占梦的迷信在有文字之前，可以说是最古的最普遍的猜谜的玩艺儿。

中国古代预言多假托童谣。童谣据说是荧惑星的作用。各代史书载童谣都不列于“艺文”而列于“天文”或“五行”，就因为相信童谣是神灵凭借儿童所说的话。郭茂倩在《乐府诗集》第八十八卷里搜集各代预言式的童谣甚多，大半都是隐语。《左传》卜偃根据“鶉之奔奔”一句童谣，断定晋必于十月丙子灭虢，是一个最早见于书籍的例。童谣有时近于字谜，例如《后汉书·五行志》所载汉献帝时京都童谣：“千里草，何青青？十日卜，不得生。”解释是“千里草为董，十日卜为卓。……青青茂盛之貌，不得生者亦旋破亡也。”当时人大概厌恶董卓专横，作隐语来咒骂他，或是在他失败之后，隐寓其事造为“预言”，把日期移早，以神其说。这里我们可以窥见造隐语的心理。它一方面有所回避，不敢直说，一方面又要利用一般人对于神秘事迹的惊赞，来激动好奇心。

隐语由神秘的预言变为一般人的娱乐以后，就变成一种谐。它与谐的不同只在着重点，谐偏重人事的嘲笑，隐则偏重文字的游戏。谐与隐有时混合在一起。《左传》宋守城人的歌：“睥其

目，蟠其腹，弃甲而复。于思于思，弃甲复来！”是讥刺华元的谐语，同时也是一个隐语，把华元的容貌品格事迹都隐含在内。民间歌谣中类似的作品甚多，例如：

侧，……听隔壁，推窗望月，……捐笆斗勿吃力，两行泪作一行滴。（苏州人嘲歪头）

啥？豆巴，满面花，雨打浮沙，蜜蜂错认家，荔枝核桃苦瓜，满天星斗打落花。（四川人嘲麻子）

就是谐、隐与文字游戏三者混合，讥刺容貌丑陋为谐，以谜语出之为隐，形式为七层宝塔，一层高一层，为纯粹的文字游戏。谐最忌直率，直率不但失去谐趣，而且容易触讳招尤，所以出之以隐，饰之以文字游戏。谐都有几分恶意，隐与文字游戏可以遮盖起这点恶意，同时要叫人发现嵌合的巧妙，发生惊赞。不把注意力专注在所嘲笑的丑陋乖讹上面。

隐常与谐合，却不必尽与谐合。谐的对象必为人生世相中的缺陷，隐的对象则没有限制。隐的定义可以说是“用捉迷藏的游戏态度，把一事物先隐藏起，只露出一些线索来，让人可以猜中所隐藏的是什么”。姑举数例：

日里忙忙碌碌，夜里茅草盖屋。（眼）

小小一条龙，胡须硬似鬃。生前没点血，死后满身红。（虾）



王荆公读《辨奸论》有感。（《诗经》：“吁嗟洵兮，不我信兮！”）

从前文人尽管也欢喜弄这种玩艺儿，却不把它看作文学。其实有许多谜语比文人所做的咏物诗词还更富于诗的意味。英国诗人柯尔律治(Coleridge)论诗的想象，说它的特点在见出事物中不寻常的关系。许多好的谜语都够得上这个标准。

谜语的心理背景也很值得研究。就谜语作者说，他看出事物中一种似是而非、不即不离的微妙关系，觉得它有趣，值得让旁人知道。他的动机本来是一种合群本能，要把个人所见到的传达给社会；同时又有游戏本能在活动，仿佛象猫儿戏鼠似的，对于听者要延长一番悬揣，使他的好奇心因悬揣愈久而愈强烈。他的乐趣就在觉得自己是一种神秘事件的看管人，自己站在光明里，看旁人在黑暗里绕弯子。就猜谜者说，他对于所掩藏的神秘事件起好奇心，想揭穿它的底蕴，同时又起一种自尊情绪，仿佛自己非把这个秘幕揭穿不甘休。悬揣愈久，这两种情绪愈强烈。几经摸索之后，一旦豁然大悟，看出事物关系所隐藏的巧妙凑合，不免大为惊赞；同时他也觉得自己的胜利，因而欢慰。

如果研究做诗与读诗的心理，我们可以发现上面一段话大部分可以适用。突然见到事物中不寻常的关系，而加以惊赞，是一切美感态度所共同的。苦心思索，一旦豁然贯通，也是创造与欣赏所常有的程序。诗和艺术都带有几分游戏性，隐语也是如此。

别要小看隐语，它对于诗的关系和影响是很大的。在古英文诗中谜语是很重要的一类。诗人启涅伍尔夫(Cunewulf)就是一个著名的隐语家。中国古代亦常有以隐语为诗者，例如古诗：



藁砧今何在，山上复有山，何日大刀头，破镜飞上天。

就是隐写“丈夫已出，月半回家”的意思。上文所引的童谣及民间谐歌有许多是很好的诗，我们已经说过。但是隐语对于中国诗的重要还不仅如此。它是一种雏形的描写诗。民间许多谜语都可以作描写诗看。中国大规模的描写诗是赋，赋就是隐语的化身。战国秦汉间嗜好隐语的风气最盛，赋也最发达，荀卿是赋的始祖，他的《赋篇》本包含《礼》、《知》、《云》、《蚕》、《箴》、《乱》六篇独立的赋，前五篇都极力铺张所赋事物的状态、本质和功用，到最后才用一句话点明题旨，最后一篇就简直不点明题旨。例如《蚕》赋：

此夫身女好而头马首者与？屢化而不寿者与？善壮而拙老者与？有父母而无牝牡者与？冬伏而夏游，食桑而吐丝，前乱而后治，夏生而恶暑，喜湿而恶雨，蛹以为母，蛾以为父，三伏三起，事乃大已。夫是谓之蚕理。

全篇都是蚕的谜语，最后一句揭出谜底，在当时也许这个谜底是独立的，如现在谜语书在谜面之下注明谜底一样。后来许多辞赋家和诗人词人都沿用这种技巧，以谜语状事物，姑举数例如下：

飞不飘颻，翔不翕习；其居易容，其求易给；巢林不过一枝，每食不过数粒。

——张华《鹪鹩赋》

镂五色之盘龙，刻千年之古字。山鸡见而独舞，海鸟见而孤鸣。临水则池中月出，照日则壁上菱生。

——庾信《镜赋》

光细弦欲上，影斜轮未安。微升古塞外，已隐暮云端。河汉不改色，关山空自寒。庭前有白露，暗满菊花团。

——杜甫《初月》

海上仙人绛罗襦，红梢中单白玉肤。不须更待妃子笑，风骨自是倾城姝。

——苏轼《荔枝》

过春社了，度帘幕中间，去年尘冷。差池欲住，试入旧巢相并。还相雕梁藻井，又轻语商量不定。飘然快拂花梢，翠尾分开红影。

——史达祖《双双燕》

以上只就赋、诗、词中略举一二例。我们如果翻阅咏物类韵文，就可以看到大半都是应用同样的技巧写出来的。中国素以谜语巧妙名于世界，拿中国诗和西方诗相较，描写诗也比较早起，比较丰富，这种特殊发展似非偶然。中国人似乎特别注意自然界事物的微妙关系和类似，对于它们的奇巧的凑合特别感到兴趣，所以谜语和描写诗都特别发达。

谜语不但是中国描写诗的始祖，也是诗中“比喻”格的基础。以甲事物影射乙事物时，甲乙大半有类似点，可以互相譬喻。有时甲乙并举，则为显喻(simile)，有时以乙暗示甲，则为隐喻(me-

taphor)。显喻如古谚：

少所见，多所怪，见骆驼，言马肿背。

如果只言“见骆驼言马肿背”，意在使人知所指为“少见多怪”，则为“隐喻”，即近世歌谣学者所谓“歇后语”。“歇后语”还是一种隐语，例如“聋子的耳朵”（摆大儿），“纸糊灯笼”（一戳就破），“王奶奶裹脚”（又长又臭）之类。这种比喻在普通语中极流行。它们可以显示一般民众的“诗的想象力”，同时也可以显示普通语言的艺术性。一个贩夫或村妇听到这类“俏皮话”，心里都不免高兴一阵子，这就是简单的美感经验或诗的欣赏。诗人用比喻，不过把这种粗俗的说“俏皮话”的技巧加以精炼化，深浅雅俗虽有不同，道理却是一致。《诗经》中最常用的技巧是以比喻引入正文，例如：

关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。

螽斯羽，诜诜兮，宜尔子孙，振振兮。

蒹葭苍苍，白露为霜；所谓伊人，在水一方。

入首两句便都是隐语，所隐者有时偏于意象，所引事物与所咏事物有类似处，如“螽斯”例，这就是“比”；有时偏重情趣，所引事物与所咏事物在情趣上有暗合默契处，可以由所引事物引起所咏事物的情趣，如“蒹葭”例，这就是“兴”；有时所引事物与所咏事物既有类似，又有情趣方面的暗合默契，如“关雎”例，

这就是“兴兼比”。《诗经》各篇作者原不曾按照这种标准去做诗，“比”、“兴”等等是后人归纳出来的，用来分类，不过是一种方便，原无谨严的逻辑。后来论诗者把它看得太重，争来辩去，殊无意味。

中国向来注诗者好谈“微言大义”，从毛萇做《诗序》一直到张惠言批《词选》，往往把许多本无深文奥义的诗看作隐射诗，固不免穿凿附会。但是我们也不能否认，中国诗人好作隐语的习惯向来很深。屈原的“香草美人”大半有所寄托，是多数学者的公论。无论这种公论是否可靠，它对于诗的影响很大实无庸讳言。阮籍《咏怀诗》多不可解处，颜延之说他“志在刺讥而文多隐避，百世之下，难以情测”。这个评语可以应用到许多咏史诗和咏物诗。陶潜《咏荆轲》、杜甫《登慈恩寺塔》之类作品各有寓意。我们如果丢开它们的寓意，它们自然也还是好诗，但是终不免没有把它们了解透彻。诗人不直说心事而以隐语出之，大半有不肯说或不能说的苦处。骆宾王《在狱咏蝉》说：“露重飞难进，风多响易沉”，暗射谗人使他不能鸣冤；清人咏紫牡丹说：“夺朱非正色，异种亦称王”，暗射爱新觉罗氏以胡人入主中原，线索都很显然。这种实例实在举不胜举。我们可以说，读许多中国诗都好象猜谜语。

隐语用意义上的关联为“比喻”，用声音上的关联则为“双关”（pun）。南方人称细炭为𦵏炭。射𦵏炭的谜语是“哎呀我的妻”！因为它和“夫叹”是同音双关。歌谣中用双关的很多，例如：

思欢久，不爱独枝莲，  
只惜同心藕（“莲”与“怜”，  
“藕”与“偶”双关）。

——《谈曲歌》

雾露隐芙蓉，见莲不分明（“芙蓉”与“夫容”，“莲”与“怜”双关）。

——《子夜歌》

别后常相思，顿书千丈阙，题碑无罢时（“题碑”与“啼悲”双关）。

——《华山畿》

竹篙烧火长长炭，炭到天明半作灰（“炭”与“叹”双关）。

——粤讴句

东边日出西边雨，道是无晴却有晴（“晴”与“情”双关）。

——刘禹锡《竹枝词》

以上所举都属民歌或拟民歌。据闻一多说：周南“采采芣苢”的“芣苢”古与“胚胎”同音同义，则双关的起源远在《诗经》时代了。象其他民歌技巧一样，“双关”也常被诗人采用。六朝人说话很欢喜用“双关”。“四海习凿齿，弥天释道安”，“日下荀鸣鹤，云间陆士龙”，都是当时脍炙人口的隽语。北魏胡太后的《杨白花歌》也是“双关”的好例。她逼遁杨华，华惧祸逃南朝降梁，她仍旧思念他，就做了这首诗叫宫人歌唱：

阳春二三月，杨柳齐作花。春风一夜入闺闼，杨花飘荡

落南家。含情出户脚无力，拾得杨花泪沾臆。春去秋来双燕子，愿衔杨花入窠里！

唐以后文字游戏的风气日盛，诗人常爱用人名、地名、药名等等作双关语，例如：

鄙性常山野，尤甘草舍中。钩帘阴卷柏，障壁坐防风。  
客土依云贯，流泉架木通。行当归老矣，已逼白头翁。

——《漫叟诗话》引孔毅夫诗

除纤巧之外别无可取，就未免堕入魔道了。

总之，隐语为描写诗的雏形，描写诗以赋规模为最大，赋即源于隐。后来咏物诗词也大半根据隐语原则。诗中的比喻（诗论家所谓比、兴），以及言在此而意在彼的寄托，也都含有隐语的意味。就声音说，诗用隐语为双关。如果依近代学者弗雷泽(Frazer)和弗洛伊德(Freud)诸人的学说，则一切神话寓言和宗教仪式以至文学名著大半都是隐语的变形，都各有一个“谜底”。这话牵涉较广，而且中国诗和神话的因缘较浅，所以略而不论。

### 三 诗与纯粹的文字游戏

谐与隐都带有文字游戏性，不过都着重意义。有一种纯粹的文字游戏，着重点既不象谐在讥嘲人生世相的缺陷，又不象隐在事物中间的巧妙的凑合，而在文字本身声音的滑稽的排列，似应自成一类。

艺术和游戏都象斯宾塞(Spencer)所说的，有几分是余力的



流露，是富裕生命的表现。初学一件东西都有几分困难，困难在勉强拿规矩法则来约束本无规矩法则的活动，在使自由零乱的活动来牵就固定的纪律与模范，学习的趣味就在逐渐战胜这种困难，使本来牵强笨拙的变为自然娴熟的。习惯既成，驾轻就熟，熟中生巧，于是对于所习得的活动有运用自如之乐。到了这步功夫，我们不特不以牵就规范为困难，而且力有余裕，把它当作一件游戏工具，任意玩弄它来助兴取乐。小儿初学语言，到喉舌能转动自如时，就常一个人鼓舌转喉作戏。他并没有和人谈话的必要，只是自觉这种玩艺所产生的声音有趣。这个道理在一般艺术活动中都可以见出。每种艺术都用一种媒介，都有一个规范，驾驭媒介和牵就规范在起始时都有若干困难。但是艺术的乐趣就在于征服这种困难之外还有余裕，还能带几分游戏态度任意纵横挥扫，使作品显得逸趣横生。这是由限制中争得的自由，由规范中溢出的生气。艺术使人留恋的也就在此。这个道理可适用于写字、画画，也可适用于唱歌、做诗。

比如中国民众游戏中的三棒鼓，拉戏胡琴、相声、口技、拳术之类，所以令人惊赞的都是那一副娴熟生动、游戏自如的手腕。在诗歌方面，这种生于余裕的游戏也是一个很重要的成分，在民俗歌谣中这个成分尤其明显，我们姑从《北平歌谣》里择举二例：

老猫老猫，上树摘桃。一摘两筐，送给老张。老张不要，气得上吊。上吊不死，气得烧纸。烧纸不着，气得摔瓢。摔瓢不破，气得推磨。推磨不转，气得做饭。做饭不熟，气得宰牛。宰牛没血，气得打铁。打铁没风，气得撞钟。撞钟不响，气得老鼠乱嚷。



玲珑塔，塔玲珑，玲珑宝塔十三层。塔前有座庙，庙里有老僧，老僧当方丈，徒弟六七名。一个叫青头愣，一个叫愣头青；一个是僧僧点，一个是点点僧；一个是奔葫芦把，一个是把葫芦奔。青头愣会打磬，愣头青会捧笙；僧僧点会吹管，点点僧会撞钟；奔葫芦把会说法，把葫芦奔会念经。

这种搬砖弄瓦式的文字游戏是一般歌谣的特色。它们本来也有意义，但是着重点并不在意义而在声音的滑稽凑合。如专论意义，这种叠床架屋的堆砌似太冗沓，但是一般民众爱好它们，正因为其冗沓。他们仿佛觉得这样圆转自如的声音凑合有一种说不出的巧妙。

在上举两例中有几点值得特别注意：第一是“重叠”，一大串模样相同的音调象滚珠倾水似地一直流注下去。它们本来是一盘散沙，只借这个共同的模型和几个固定不变的字句联络起来，成为一个整体。第二是“接字”，下句的意义和上句的意义本不相属，只是下句起首数字和上句收尾数字相同，下句所取的方向完全是由上句收尾字决定。第三是“趁韵”，这和“接字”一样，下句跟着上句，不是因为意义相衔接，而是因为声音相类似。例如“宰牛没血，气得打铁；打铁没风，气得撞钟”。第四是“排比”，因为歌词每两句成为一个单位，这两句在意义上和声音上通常彼此对仗，例如“奔葫芦把会说法，把葫芦奔会念经”。第五是“颠倒”或“回文”，下句文字全体或部分倒转上句文字，例如“玲珑塔，塔玲珑”。

以上只略举文字游戏中几种常见的技巧，其实它们并不止此（上文所引的嘲歪头嘲麻子的歌都取宝塔式也是一种）。文人诗词

沿用这些技巧的很多。“重叠”是诗歌的特殊表现法,《诗经》中大部分诗可以为例。词中用“重叠”的甚多,例如“咸阳古道音尘绝,音尘绝,西风残照,汉家陵阙”(李白《忆秦娥》)，“团扇团扇，美人并来遮面”(王建《调笑令》)。“接字”在古体诗转韵时或由甲段转入乙段时，常用来做联络上下文的工具，例如：“愿作东北风，吹我入君怀。君怀常不开，贱妾当何依”(曹植《怨歌行》)。“梧桐杨柳拂金井，来醉扶风豪士家。扶风豪士天下奇，意气相倾山可移”(李白《扶风豪士歌》)。“趁韵”在诗词中最普通。诗人做诗，思想的方向常受韵脚字指定，先想到一个韵脚字而后找一个句子把它嵌进去。“和韵”也还是一种“趁韵”。韩愈和苏轼的诗里“趁韵”例最多。他们以为韵压得愈险，诗也就愈精工。“排比”是赋和律诗、骈文所必用的形式。“回文”在诗词中有专体，例如苏轼《题金山寺》一首七律，倒读顺读都成意义，观首联“潮随暗浪雪山倾，远浦渔舟钓月明”可知。这只是几条实例。凡是诗歌的形式和技巧大半来自民俗歌谣，都不免含有几分文字游戏的意味。诗人驾驭媒介的能力愈大，游戏的成分也就愈多。他们力有余裕，便任意挥霍，显得豪爽不羁。

从民歌看，人对文字游戏的嗜好是天然的，普遍的。凡是艺术都带有几分游戏意味，诗歌也不例外。中国诗中文字游戏的成分有时似过火一点。我们现代人偏重意境和情趣，对于文字游戏不免轻视。一个诗人过分地把精力去在形式技巧上做功夫，固然容易走上轻薄纤巧的路。不过我们如果把诗中文字游戏的成分一笔勾销，也未免操之过“激”。就史实说，诗歌在起源时就已与文字游戏发生密切的关联，而这种关联一直维持到现在，不曾断绝。其次，就学理说，凡是真正能引起美感经验的东西都有若干艺术的价值。巧妙的文字游戏，以及技巧的娴熟的运用，可以引起

一种美感，也是不容讳言的。文字声音对于文学，犹如颜色、线形对于造形艺术，同是宝贵的媒介。图画既可用形色的错综排列产生美感（依康德看，这才是“纯粹美”），诗歌何尝不能用文字声音的错综排列产生美感呢？在许多伟大作家——如莎士比亚和莫里哀——的作品中，文字游戏的成分都很重要，如果把它洗涤净尽，作品的丰富和美妙便不免大为减色了。

### 第三章 诗的境界——情趣与意象

象一般艺术一样，诗是人生世相的返照。人生世相本来是混整的，常住永在而又变动不居的。诗并不能把这漠无边际的混整体抄袭过来，或是象柏拉图所说的“模仿”过来。诗对于人生世相必有取舍，有剪裁，有取舍剪裁就必有创造，必有作者的性格和情趣的浸润渗透。诗必有所本，本于自然；亦必有所创，创为艺术。自然与艺术媾合，结果乃在实际的人生世相之上，另建立一个宇宙，正犹如织丝缕为锦绣，凿顽石为雕刻，非全是空中楼阁，亦非全是依样画葫芦。诗与实际的人生世相之关系，妙处惟在不即不离。惟其“不离”，所以有真实感；惟其“不即”，所以新鲜有趣。“超以象外，得其圉中”，二者缺一不可，象司空图所见到的。

每首诗都自成一种境界。无论是作者或是读者，在心领神会一首好诗时，都必有一幅画境或是一幕戏景，很新鲜生动地突现于眼前，使他神魂为之钩摄，若惊若喜，霎时无暇旁顾，仿佛这小天地中有独立自足之乐，此外偌大乾坤宇宙，以及个人生活中一切憎爱悲喜，都象在这霎时间烟消云散去了。纯粹的诗的心境是凝神注视，纯粹的诗的心所观境是孤立绝缘。心与其所观境如鱼戏水，忻合无间。姑任举二短诗为例：

君家何处住，妾住在横塘。停船暂相问，或恐是同乡。

——崔颢《长干行》

空山不见人，但闻人语响。返景入深林，复照青苔上。

——王维《鹿柴》

这两首诗都俨然是戏景，是画境。它们都是从混整的悠久而流动的人生世相中摄取来的一刹那，一片段。本是一刹那，艺术灌注了生命给它，它便成为终古，诗人在一刹那中所心领神会的，便获得一种超时间性的生命，使天下后人能不断地去心领神会。本是一片段，艺术予以完整的形象，它便成为一种独立自足的小天地，超出空间性而同时在无数心领神会者的心中显现形象。囿于时空的现象(即实际的人生世相)本皆一纵即逝，于理不可复现，象古希腊哲人所说的：“濯足急流，抽足再入，已非前水。”它是有限的，常变的，转瞬即化为陈腐的。诗的境界是理想境界，是从时间与空间中执着一微点而加以永恒化与普遍化。它可以在无数心灵中继续复现，虽复现而却不落于陈腐，因为它能够在每个欣赏者的当时当境的特殊性格与情趣中吸取新鲜生命。诗的境界在刹那中见终古，在微尘中显大千，在有限中寓无限。

从前诗话家常拈出一两个字来称呼诗的这种独立自足的小天地。严沧浪所说的“兴趣”，王渔洋所说的“神韵”，袁简斋所说的“性灵”，都只能得其片面。王静安标举“境界”二字，似较概括，这里就采用它。

## 一 诗 与 直 觉

无论是欣赏或是创造，都必须见到一种诗的境界。这里“见”字最紧要。凡所见皆成境界，但不必全是诗的境界。一种境界是否能成为诗的境界，全靠“见”的作用如何。要产生诗的境界，“见”必须具备两个重要条件。

第一，诗的“见”必为“直觉”(intuition)。有“见”即有“觉”，觉可为“直觉”，亦可为“知觉”(perception)。直觉得对于个别事物的知(knowledge of individual things)，“知觉”得对于诸事物中关系的知(knowledge of the relations between things)，亦称“名理的知”(参看克罗齐《美学》第一章)。例如看见一株梅花，你觉得“这是梅花”，“它是冬天开花的木本植物”，“它的花香，可以摘来插瓶或送人”等等，你所觉到的是梅花与其他事物的关系，这就是它的“意义”。意义都从关系见出，了解意义的知都是“名理的知”，都可用“A为B”公式表出，认识A为B，便是知觉A，便是把所觉对象A归纳到一个概念B里去。就名理的知而言，A自身无意义，必须与B、C等生关系，才有意义，我们的注意不能在A本身停住，必须把A当作一块踏脚石，跳到与A有关系的事物B、C等等上去。但是所觉对象除开它的意义之外，尚有它本身形象。在凝神注视梅花时，你可以把全副精神专注在它本身形象，如象注视一幅梅花画似的，无暇思索它的意义或是它与其他事物的关系。这时你仍有所觉，就是梅花本身形象(form)在你心中所现的“意象”(image)。这种“觉”就是克罗齐所说的“直觉”。

诗的境界是用“直觉”见出来的，它是“直觉的知”的内容



而不是“名理的知”的内容。比如说读上面所引的崔颢《长干行》，你必须有一顷刻中把它所写的情境看成一幅新鲜的图画，或是一幕生动的戏剧，让它笼罩住你的意识全部，使你聚精会神地观赏它，玩味它，以至于把它以外的一切事物都暂时忘去。在这一顷刻中你不能同时起“它是一首唐人五绝”，“它用平声韵”，“横塘是某处地名”，“我自己曾经被一位不相识的人认为同乡”之类的联想。这些联想一发生，你立刻就从诗的境界迁到名理世界和实际世界了。

这番话并非否认思考和联想对于诗的重要。作诗和读诗，都必用思考，都必起联想，甚至于思考愈周密，诗的境界愈深刻；联想愈丰富，诗的境界愈美备。但是在用思考起联想时，你的心思在旁驰博骛，决不能同时直觉到完整的诗的境界。思想与联想只是一种酝酿工作。直觉的知常进为名理的知，名理的知亦可酿成直觉的知，但决不能同时进行，因为心本无二用，而直觉的特色尤在凝神注视。读一首诗和做一首诗都常须经过艰苦思索，思索之后，一旦豁然贯通，全诗的境界于是象灵光一现似地突然现在眼前，使人心旷神怡，忘怀一切，这种现象通常人称为“灵感”。诗的境界的突现都起于灵感。灵感亦并无若何神秘，它就是直觉，就是“想象”(imagination，原谓意象的形成)，也就是禅家所谓“悟”。

一个境界如果不能在直觉中成为一个独立自足的意象，那就还没有完整的形象，就还不成为诗的境界。一首诗如果不能令人当作一个独立自足的意象看，那还有芜杂凑塞或空虚的毛病，不能算是好诗。古典派学者向来主张艺术须有“整一”(unity)，实在有一个深理在里面，就是要使在读者心中能成为一种完整的独立自足的境界。



## 二 意象与情趣的契合

要产生诗的境界，“见”所须具的第二个条件是所见意象必恰能表现一种情趣，“见”为“见者”的主动，不纯粹是被动的接收。所见对象本为生糙零乱的材料，经“见”才具有它的特殊形象，所以“见”都含有创造性。比如天上的北斗星本为七个错乱的光点，和它们邻近星都是一样，但是现于见者心中的则为象斗的一个完整的形象。这形象是“见”的活动所赐予那七颗乱点的。仔细分析，凡所见物的形象都有几分是“见”所创造的。凡“见”都带有创造性，“见”为直觉时尤其是如此。凝神观照之际，心中只有一个完整的孤立的意象，无比较，无分析，无旁涉，结果常致物我由两忘而同一，我的情趣与物的意态遂往复交流，不知不觉之中人情与物理互相渗透。比如注视一座高山，我们仿佛觉得它从平地耸立起，挺着一个雄伟峭拔的身躯，在那里很镇静地庄严地俯视一切。同时，我们也不知不觉地肃然起敬，竖起头脑，挺起腰杆，仿佛在模仿山的那副雄伟峭拔的神气。前一种现象是以人情衡物理，美学家称为“移情作用”(empathy)，后一种现象是以物理移人情，美学家称为“内模仿作用”(inner imitation)(参看拙著《文艺心理学》第三、四章)。

移情作用是极端的凝神注视的结果，它是否发生以及发生时的深浅程度都随人随时随境而异。直觉有不发生移情作用的，下文当再论及。不过欣赏自然，即在自然中发现诗的境界时，移情作用往往是一个要素。“大地山河以及风云星斗原来都是死板的东西，我们往往觉得它们有情感，有生命，有动作，这都是移情作用的结果。比如云何尝能飞？泉何尝能跃？我们却常说云飞泉

跃。山何尝能鸣？谷何尝能应？我们却常说山鸣谷应，诗文的妙处往往都从移情作用得来。例如‘菊残犹有傲霜枝’句的‘傲’，‘云破月来花弄影’句的‘来’和‘弄’，‘数峰清苦，商略黄昏雨’句的‘清苦’和‘商略’，‘徘徊枝上月，空度可怜宵’句的‘徘徊’、‘空度’和‘可怜’，‘相看两不厌，惟有敬亭山’句的‘相看’和‘不厌’，都是原文的精采所在，也都是移情作用的实例”（《文艺心理学》第三章）。

从移情作用我们可以看出内在的情趣常和外来的意象相融合而互相影响。比如欣赏自然风景，就一方面说，心情随风景千变万化，睹鱼跃鸢飞而欣然自得，闻胡笳暮角则黯然神伤；就另一方面说，风景也随心情而变化生长，心情千变万化，风景也随之千变万化，惜别时蜡烛似乎垂泪，兴到时青山亦觉点头。这两种貌似相反而实相同的现象就是从前人所说的“即景生情，因情生景”。情景相生而且相契合无间，情恰能称景，景也恰能传情，这便是诗的境界。每个诗的境界都必有“情趣”（feeling）和“意象”（image）两个要素。“情趣”简称“情”，“意象”即是“景”。吾人时时在情趣里过活，却很少能将情趣化为诗，因为情趣是可比喻而不可直接描绘的实感，如果不附丽到具体的意象上去，就根本没有可见的形象。我们抬头一看，或是闭目一想，无数的意象就纷至沓来，其中也只有极少数的偶尔成为诗的意象，因为纷至沓来的意象零乱破碎，不成章法，不具生命，必须有情趣来融化它们，贯注它们，才内有生命，外有完整形象。克罗齐在《美学》里把这个道理说得很清楚：

艺术把一种情趣寄托在一个意象里，情趣离意象，或是意象离情趣，都不能独立。史诗和抒情诗的分别，戏剧和抒

情诗的分别，都是繁琐派学者强为之说，分其所不可分。凡是艺术都是抒情的，都是情感的史诗或剧诗。

这就是说，抒情诗虽以主观的情趣为主，亦不能离意象；史诗和戏剧虽以客观的事迹所生的意象为主，亦不能离情趣。

诗的境界是情景的契合。宇宙中事事物物常在变动生展中，无绝对相同的情趣，亦无绝对相同的景象。情景相生，所以诗的境界是由创造来的，生生不息的。以“景”为天生自在，俯拾即得，对于人人都是一成不变的，这是常识的错误。阿米儿(Amiel)说得好：“一片自然风景就是一种心情。”景是各人性格和情趣的返照。情趣不同则景象虽似同而实不同。比如陶潜在“悠然见南山”时，杜甫在见到“造化钟神秀，阴阳割昏晓”时，李白在觉得“相看两不厌，惟有敬亭山”时，辛弃疾在想到“我见青山多妩媚，料青山见我应如是”时，姜夔在见到“数峰清苦，商略黄昏雨”时，都见到山的美。在表面上意象(景)虽似都是山，在实际上却因所贯注的情趣不同，各是一种境界。我们可以说，每人所见到的世界都是他自己所创造的。物的意蕴深浅与人的性分情趣深浅成正比例，深人所见于物者亦深，浅人所见于物者亦浅。诗人与常人的分别就在此。同是一个世界，对于诗人常呈现新鲜有趣的境界，对于常人则永远是那么一个平凡乏味的混乱体。

这个道理也可以适用于诗的欣赏。就见到情景契合境界来说，欣赏与创造并无分别。比如说姜夔的“数峰清苦，商略黄昏雨”一句词含有一个情景契合的境界，他在写这句词时，须先从自然中见到这种意境，感到这种情趣，然后拿这九个字把它传达出来。在见到那种境界时，他必觉得它有趣，在创造也是在欣

赏。这九个字本不能算是诗，只是一种符号。如果我不认识这九个字，这句词对于我便无意义，就失其诗的功效。如果它对于我能产生诗的功效，我必须能从这九个字符中，领略出姜夔原来所见到的境界。在读他的这句词而见到他所见到的境界时，我必须使用心灵综合作用，在欣赏也是在创造。

因为有创造作用，我所见到的意象和所感到的情趣和姜夔所见到和感到的便不能绝对相同，也不能和任何其他读者所见到和感到的绝对相同。每人所能领略到的境界都是性格、情趣和经验的返照，而性格、情趣和经验是彼此不同的，所以无论是欣赏自然风景或是读诗，各人在对象(object)中取得(take)多少，就看他在自我(subject-ego)中能够付与(give)多少，无所付与便不能有所取得。不但如此，同是一首诗，你今天读它所得的和你明天读它所得的也不能完全相同，因为性格、情趣和经验是生生不息的。欣赏一首诗就是再造(recreate)一首诗；每次再造时，都要凭当时当境的整个的情趣和经验做基础，所以每时每境所再造的都必定是一首新鲜的诗。诗与其他艺术都各有物质的和精神的两方面。物质的方面如印成的诗集，它除着受天时和人力的损害以外，大体是固定的。精神的方面就是情景契合的意境，时时刻刻都在“创化”中。创造永不会是复演(repetition)，欣赏也永不会是复演。真正的诗的境界是无限的，永远新鲜的。

### 三 关于诗的境界的几种分别

明白情趣和意象契合的关系，我们就可以讨论关于诗境的几种重要的分别了。

第一个分别就是王国维在《人间词话》里所提出的“隔”与

“不隔”的分别，依他说：

陶谢之诗不隔，延年则稍隔矣；东坡之诗不隔，山谷则稍隔矣。“池塘生春草”，“空梁落燕泥”等二句妙处唯在不隔。词亦如是。即以一人一词论，如欧阳公《少年游》咏春草上半阕云：“阑干十二独凭春，晴碧远连云，二月三月，千里万里，行色苦愁人”，语语都在目前，便是不隔；至云“谢家池上，江淹浦畔”，则隔矣。白石《翠楼吟》“此地宜有词仙，拥素云黄鹄，与君游戏。玉梯凝望久，叹芳草，萋萋千里”，便是不隔，至“酒袂清愁，花销英气”，则隔矣。

他不满意于姜白石，说他“格韵虽高，然如雾里看花，终隔一层”。在这些实例中，他只指出一个前人未曾道破的分别，却没有详细说明理由。依我们看，隔与不隔的分别就从情趣和意象的关系上面见出。情趣与意象恰相熨贴，使人见到意象，便感到情趣；便是不隔。意象模糊零乱或空洞，情趣浅薄或粗疏，不能在读者心中现出明了深刻的境界，便是隔。比如“谢家池上”是用“池塘生春草”的典，“江淹浦畔”是用《别赋》“春草碧色，春水绿波，送君南浦，伤如之何”的典。谢诗江赋原来都不隔，何以入欧词便隔呢？因为“池塘生春草”和“春草碧色”数句都是很具体的意象，都有很新颖的情趣。欧词因春草的联想，就把这些名句硬拉来凑成典故，“谢家池上，江淹浦畔”二句，意象既不明晰，情趣又不真切，所以隔。

王氏论隔与不隔的分别，说隔如“雾里看花”，不隔为“语语都在目前”，似有可商酌处。诗原有偏重“显”与偏重“隐”



的两种。法国十九世纪帕尔纳斯派与象征派的争执就在此。帕尔纳斯派力求“显”，如王氏所说的“语语都在目前”，如图画、雕刻。象征派则以过于明显为忌，他们的诗有时正如王氏所谓“隔雾看花”，迷离恍惚，如瓦格纳的音乐。这两派诗虽不同，仍各有隔与不隔之别，仍各有好诗和坏诗。王氏的“语语都在目前”的标准似太偏重“显”。近年来新诗作者与论者，曾经有几次很剧烈地争辩诗是否应一律明显的问题。“显”易流于粗浅，“隐”易流于晦涩，这是大家都看得见的毛病。但是“显”也有不粗浅的，“隐”也有不晦涩的，持门户之见者似乎没有认清这个事实。我们不能希望一切诗都“显”，也不能希望一切诗都“隐”，因为在生理和心理方面，人原来有种种“类型”上的差异。有人接收诗偏重视觉器官，一切要能用眼睛看得见，所以要求诗须“显”，须如造形艺术。也有人接受诗偏重听觉与筋肉感觉，最易受音乐节奏的感动，所以要求诗须“隐”，须如音乐，才富于暗示性。所谓意象，原不必全由视觉产生，各种感觉器官都可以产生意象。不过多数人形成意象，以来自视觉者为最丰富，在欣赏诗或创造诗时，视觉意象也最为重要。因为这个缘故，要求诗须明显的人数占多数。

显则轮廓分明，隐则含蓄深永，功用原来不同。说概括一点，写景诗宜于显，言情诗所托之景虽仍宜于显，而所寓之情则宜于隐。梅圣俞说诗须“状难写之景，如在目前；含不尽之意，见于言外”，就是看到写景宜显，写情宜隐的道理。写景不宜隐，隐易流于晦；写情不宜显，显易流于浅。谢眺的“余霞散成绮，澄江静如练”，杜甫的“细雨鱼儿出，微风燕子斜”，以及林逋的“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”诸句，在写景中为绝作，妙处正在能显，如梅圣俞所说的“状难写之景如在目前”。



秦少游的《水龙吟》入首两句“小楼连苑横空，下窥绣毂雕鞍骤”，苏东坡讥他“十三个字只说得一个人骑马楼前过”，它的毛病也就在不显。言情的杰作如古诗“步出城东门，遥望江南路，前日风雪中，故人从此去”，李白的“玉阶生白露，夜久侵罗袜，却下水晶帘，玲珑望秋月”，王昌龄的“奉帚平明金殿开，且将团扇共徘徊。玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来”，诸诗妙处亦正在隐，如梅圣俞所说的“含不尽之意见于言外”。

王氏在《人间词话》里，于隔与不隔之外，又提出“有我之境”与“无我之境”的分别：

有有我之境，有无我之境。“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”，“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，有我之境也；“采菊东篱下，悠然见南山”，“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”，无我之境也。有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩；无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。……无我之境，人唯于静中得之；有我之境，于由动之静时得之，故一优美，一宏壮也。

这里所指出的分别实在是一个很精微的分别。不过从近代美学观点看，王氏所用名词似待商酌。他所谓“以我观物，故物皆著我之色彩”，就是“移情作用”，“泪眼问花花不语”一例可证。移情作用是凝神注视，物我两忘的结果，叔本华所谓“消失自我”。所以王氏所谓“有我之境”其实是“无我之境”（即忘我之境）。他的“无我之境”的实例为“采菊东篱下，悠然见南山”，“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”，都是诗人在冷静中所回味出来的妙境（所谓“于静中得之”），没有经过移情作用，所以实

是“有我之境”。与其说“有我之境”与“无我之境”，似不如说“超物之境”和“同物之境”，因为严格地说，诗在任何境界中都必须有我，都必须为自我性格、情趣和经验的返照。“泪眼问花花不语”，“徘徊枝上月，空度可怜宵”，“数峰清苦，商略黄昏雨”，都是同物之境。“鸢飞戾天，鱼跃于渊”，“微雨从东来，好风与之俱”，“兴阑啼鸟散，坐久落花多”，都是超物之境。

王氏以为“有我之境”（其实是“无我之境”或“同物之境”），比“无我之境”（其实是“有我之境”或“超物之境”）品格较低，他说：“古人为词，写有我之境者为多，然未始不能写无我之境，此在豪杰之士能自树立耳。”他没有说明此优于彼的理由。英国文艺批评家罗斯金(Ruskin)主张相同。他诋毁起于移情作用的诗，说它是“情感的错觉”(pathetic fallacy)，以为第一流诗人都必能以理智控制情感，只有第二流诗人才为情感所摇动，失去静观的理智，于是以在我的情感误置于外物，使外物呈现一种错误的面目。他说：

我们三种人：一种人见识真确，因为他不生情感，对于他樱草花只是十足的樱草花，因为他不爱它。第二种人见识错误，因为他生情感，对于他樱草花就不是樱草花而是一颗星，一个太阳，一个仙人的护身盾，或是一位被遗弃的少女。第三种人见识真确，虽然他也生情感，对于他樱草花永远是它本身那么一件东西，一枝小花，从它的简明的连茎带叶的事实认识出来，不管有多少联想和情绪纷纷围着它。这三种人的身分高低大概可以这样定下：第一种完全不是诗人，第二种是第二流诗人，第三种是第一流诗人。

这番话着重理智控制情感，也只有片面的真理。情感本身自有它的真实性，事物隔着情感的屏障去窥透，自另现一种面目。诗的存在就根据这个基本事实。如依罗斯金说诗的真理(poetic truth)必须同时是科学的真理。这显然是与事实不符的。

依我们看，抽象地定衡量诗的标准总不免有武断的毛病。“同物之境”和“超物之境”各有胜境，不易以一概论优劣。比如陶潜诗“采菊东篱下，悠然见南山”为“超物之境”，“平畴交远风，良苗亦怀新”则为“同物之境”。王维诗“渡头余落日，墟里上孤烟”为“超物之境”，“落日鸟边下，秋原人外闲”则为“同物之境”。它们各有妙处，实不易品定高下。

“超物之境”与“同物之境”亦各有深浅雅俗。同为“超物之境”，谢灵运的“林壑敛秋色，云霞收夕霏”，似不如陶潜的“山气日夕佳，飞鸟相与还”，或是王绩的“树树皆秋色，山山尽落晖”。同是“同物之境”，杜甫的“感时花溅泪，恨别鸟惊心”，似不如陶潜的“平畴交远风，良苗亦怀新”，或是姜夔的“数峰清苦，商略黄昏雨”。两种不同的境界都可以有天机，也都可以有人巧。

“同物之境”起于移情作用。移情作用为原始民族与婴儿的心理特色，神话、宗教都是它的产品。论理，古代诗应多“同物之境”，而事实适得其反。在欧洲从十九世纪起，诗中才多移情实例。中国诗在魏晋以前，移情实例极不易寻，到魏晋以后，它才逐渐多起来，尤其是词和律诗中。我们可以说，“同物之境”不是古诗的特色。“同物之境”日多，诗便从浑厚日趋尖新。这似乎是证明“同物之境”品格较低，但是古今各有特长，不必古人都是对的，后人都是错的。“同物之境”在古代所以不多见

者，主要原因在古人不很注意自然本身，自然只是作“比”、“兴”用的，不是值得单独描绘的。“同物之境”是和歌咏自然的诗一齐起来的。诗到以自然本身为吟咏对象，到有“同物之境”，实是一种大解放，我们正不必因其“不古”而轻视它。

#### 四 诗的主观与客观

诗的境界是情趣与意象的融合。情趣是感受来的，起于自我的，可经历而不可描绘的；意象是观照得来的，起于外物的，有形象可描绘的。情趣是基层的生活经验，意象则起于对基层经验的反省。情趣如自我容貌，意象则为对镜自照。二者之中不但有差异而且有天然难跨越的鸿沟。由主观的情趣如何能跳这鸿沟而达到客观的意象，是诗和其他艺术所必征服的困难。如略加思索，这困难终于被征服，真是一大奇迹！

尼采的《悲剧的诞生》可以说是这种困难的征服史。宇宙与人类生命，象叔本华所分析的，含有意志(will)与意象(idea)两个要素。有意志即有需求，有情感，需求与情感即为一切苦恼悲哀之源。人永远不能由自我与其所带意志中拔出，所以生命永远是一种苦痛。生命苦痛的救星即为意象。意象是意志的外射或对象化(objectification)，有意象则人取得超然地位，凭高俯视意志的挣扎，恍然澈悟这幅光怪陆离的形象大可以娱目赏心。尼采根据叔本华的这种悲观哲学，发挥为“由形象得解脱”(redemption through appearance)之说，他用两个希腊神名来象征意志与意象的冲突。意志为酒神狄俄倪索斯(Dionysus)，赋有时时刻刻都在蠢蠢欲动的活力与狂热，同时又感到变化(becoming)无常的痛苦，于是沉一切痛苦于酣醉，酣醉于醇酒妇人，酣醉于狂歌

曼舞。苦痛是狄俄倪索斯的基本精神，歌舞是狄俄倪索斯精神所表现的艺术。意象如日神阿波罗(Apollo)，凭高普照，世界一切事物借他的光辉而显现形象，他怡然泰然地象做甜蜜梦似地在那里静观自得，一切“变化”在取得形象之中就注定成了“真如”(being)。静穆是阿波罗的基本精神，造形的图画与雕刻是阿波罗精神所表现的艺术。这两种精神本是绝对相反相冲突的，而希腊人的智慧却成就了打破这冲突的奇迹。他们转移阿波罗的明镜来照临狄俄倪索斯的痛苦挣扎，于是意志外射于意象，痛苦赋形为庄严优美，结果乃有希腊悲剧的产生。悲剧是希腊人“由形象得解脱”的一条路径。人生世相充满着缺陷、灾祸、罪孽；从道德观点看，它是恶的；从艺术观点看，它可以是美的，悲剧是希腊人从艺术观点在缺陷、灾祸、罪孽中所看到的美的形象。

尼采虽然专指悲剧，其实他的话可适用于诗和一般艺术。他很明显地指示出主观的情趣与客观的意象之隔阂与冲突，同时也很具体地说明这种冲突的调和。诗是情趣的流露，或者说，狄俄倪索斯精神的焕发。但是情趣每不能流露于诗，因为诗的情趣并不是生糙自然的情趣，它必定经过一番冷静的观照和熔化洗炼的功夫，它须受过阿波罗的洗礼。一般人和诗人都感受情趣，但是有一个重要分别。一般人感受情趣时便为情趣所羁縻，当其忧喜，若不自胜，忧喜既过，便不复在想象中留一种余波返照。诗人感受情趣之后，却能跳到旁边来，很冷静地把它当作意象来观照玩索。英国诗人华兹华斯(Wordsworth)尝自道经验说：“诗起于经过在沉静中回味来的情绪”(emotions recollected in tranquillity)，这是一句至理名言，尼采用一部书所说的道理，他用一句话就说完了。感受情趣而能在沉静中回味，就是诗人的特殊本领。一般人的情绪有如雨后行潦，夹杂污泥朽木奔泻，来势浩



荡，去无踪影。诗人的情绪好比冬潭积水，渣滓沉淀净尽，清莹澄澈，天光云影，灿然耀目。“沉静中的回味”是它的渗沥手续，灵心妙悟是它的渗沥器。

在感受时，悲欢怨爱，两两相反；在回味时，欢爱固然可欣，悲怨亦复有趣。从感受到回味，是从现实世界跳到诗的境界，从实用态度变为美感态度。在现实世界中处处都是牵绊冲突，可喜者引起营求，可悲者引起畏避；在诗的境界中尘忧俗虑都洗濯净尽，可喜与可悲者一样看待，所以相冲突者各得其所，相安无碍。

诗的情趣都从沉静中回味得来。感受情感是能入，回味情感是能出。诗人于情趣都要能入能出。单就能入说，它是主观的；单就能出说，它是客观的。能入而不能出，或是能出而不能入，都不能成为大诗人，所以严格地说，“主观的”和“客观的”分别在诗中是不存在的。比如班婕妤的《怨歌行》，蔡琰的《悲愤诗》，杜甫的《奉先咏怀》和《北征》，李后主的《相见欢》之类作品，都是“痛定思痛”，入而能出，是主观的也是客观的。陶渊明的《闲情赋》，李白的《长干行》，杜甫的《新婚别》、《石壕吏》和《无家别》，韦庄的《秦妇吟》之类作品，都是“体物入微”，出而能入，是客观的也是主观的。

一般人以为文学上“古典的”与“浪漫的”一个分别是基本的，因为古典派偏重意象的完整优美，浪漫派则偏重情感的自然流露，一重形式，一重实质。依克罗齐看，这种分别就起于意象与情趣可分离一个误解。他说：“在第一流作品中，古典和浪漫的冲突是不存在的，它同时是‘古典的’与‘浪漫的’，因为它是情感的也是意象的，是健旺的情感所化生的庄严的意象。”在诸艺术中情感与意象不能分开的以音乐为最显著。英国批评家佩特



(W. Pater)说：“一切艺术都以逼近音乐为指归。”克罗齐引这句话而加以补充说：“其实说得更精确一点，一切艺术都是音乐，因为这样说才可以见出艺术的意象都生于情感。”克罗齐否认“古典的”与“浪漫的”分别，其实就是否认“客观的”与“主观的”分别。

十九世纪中叶法国诗坛上曾经发生一次很热烈的争执，就是“帕尔纳斯派”(Parnasse)对于浪漫主义的反动。浪漫派诗的特点在着重情感的自然流露，所谓“想象”也是受情趣决定。离开“自我”便无情趣可言，所以浪漫派诗大半可看成诗人的自供。帕尔纳斯派受写实主义的影响，嫌浪漫派偏重唯我主义，不免使诗变成个人怪癖的暴露。他们要换过花样来，提倡“不动情感主义”，把自我个性丢开，专站在客观地位描写恬静幽美的意象，使诗和雕刻一样冷静明晰(浪漫派要和音乐一样热烈生动，与此恰相反)。从这种争执发生之后，德国哲学家所常提起的“主观的”和“客观的”一个分别便被批评家拉到文学上面来，于是一般人以为文学原有两种：“主观的”偏重情感的“表现”，“客观的”偏重人生自然的“再现”。其实这两种虽各有偏向，并没有很严格的逻辑的分别。没有诗能完全是主观的，因为情感的直率流露仅为啼笑嗟叹，如表现为诗，必外射为观照的对象(object)。也没有诗完全是客观的，因为艺术对于自然必有取舍剪裁，就必受作者的情趣影响，象我们在上文已经说过的。左拉(Zola)本是倾向写实主义的，也说：“艺术作品只是隔着情感的屏障所窥透的自然一隅。”帕尔纳斯派在实际上也并未能彻底实现“不动情感主义”，而且他们的运动只是昙花一现，也足证明纯粹的“客观的”诗不易成立。

## 五 情趣与意象契合的分量

诗的理想是情趣与意象的契合无间，所以必定是“主观的”与“客观的”。但这究竟是理想。在实际上“主观的”与“客观的”虽不是绝对的分别，却常有程度上的等差。情趣与意象之中有尼采所指出的隔阂与冲突。打破这种隔阂与冲突是艺术的主要使命，把它们完全打破，使情趣与意象融化得恰到好处，这是达到最高理想的艺术。完全没有把它们打破，从情趣出发者止于啼笑嗟叹，从意象出发者止于零乱空洞的幻想，就不成其为艺术。这两极端之中有意象富于情趣的，也有情趣富于意象的，虽非完美的艺术，究仍不失其为艺术。

克罗齐否认“古典的”与“浪漫的”分别，在理论上自有特见，但是在实际上，古典艺术与浪漫艺术确各有偏重，也无庸讳言。意象具有完整形式，为古典艺术的主要信条，拿这个标准来衡量浪漫艺术则大半作品都不免有缺陷，例如十九世纪初期诗人，柯尔律治和济慈诸人，有许多好诗都是未完成的断简零编。情感生动为浪漫派作品的特色，但是后来写实派作者却极力排除主观的情感而侧重冷静的忠实的叙述。“表现”与“再现”不仅是理论上的冲突，历史事实也很明显地证明作品方面原有这两种偏向。

姑就中国诗说，魏晋以前，古风以浑厚见长，情致深挚而见于文字的意象则如叶燮在《原诗》里所说的“土簋击壤穴居偃皮”，仍保持原始时代的简朴。有时诗人直吐心曲，几仅如嗟叹啼笑，有所感触即脱口而出，不但没有在意象上做功夫，而且好象没有经过反省与回味。我们试玩味下列诸诗：

彼黍离离，彼稷之苗。行迈靡靡，心中摇摇。知我者谓我心忧，不知我者谓我何求。悠悠苍天，此何人哉！

——《诗经·王风》

中谷有蓷，暵其干矣。有女仳离，慨其叹矣；慨其叹矣，遇人之艰难矣！

——《诗经·王风》

骄人好好，劳人草草。苍天苍天，视彼骄人，矜此劳人！

——《诗经·小雅》

陟彼北芒兮，噫！顾瞻帝京兮，噫！宫阙崔巍兮，噫！民之劬劳兮，噫！辽辽未央兮，噫！

——梁鸿《五噫歌》

公无渡河，公竟渡河。渡河而死，当奈公何！

——《续襄引》

这些诗固然如上文所说的“痛定思痛”，在创作时悲痛情绪自成意象，但与寻常取意象来象征情绪的诗自有分别。《诗经》中比兴两类就是有意要拿意象来象征情趣，但是通常很少完全做到象征的地步，因为比兴只是一种引子，而本来要说的话终须直率说出。例如“关关雎鸠，在河之洲”，只是引起“窈窕淑女，君子好逑”，而不能代替或完全表现这两句话的意思。象“昔我往

矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏”，情趣恰隐寓于意象，可谓达到象征妙境，但在《诗经》中并不多见。汉魏作风较《诗经》已大变，但运用意象的技巧仍未脱比兴旧规。就大概说，比多于兴，例如：

薤上露，何易晞！露晞明朝更复落，人死一去何时归！

——《薤露歌》

皑如山上雪，皎如云间月。闻君有两意，故来相决绝。

.....

——卓文君《白头吟》

翩翩堂前燕，冬藏夏来见。兄弟两三人，流宕在异县。

——《艳歌行》

朝云浮四海，日暮归故山。行役怀旧土，悲思不能言。

.....

——应瑒《别诗》

以上都仅是“比”。“兴”例亦偶尔遇见，但大半仅取目前气象，即景生情，不如《诗经》中“兴”类诗之微妙多变化。例如：

大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方！

——汉高帝《大风歌》

青青河畔草，郁郁园中柳。盈盈楼上女，皎皎当窗牖

.....

——《古诗十九首》

明月照高楼，流光正徘徊。上有愁思妇，悲叹有余哀

.....

曹植《七哀诗》

开秋兆凉气，蟋蟀鸣床帷。感物怀殷忧，悄悄令心悲

.....

——阮籍《咏怀》

这些诗的起句，微有“兴”的意味，但如果把它们看作“直陈其事”的“赋”亦无不可。在汉魏时，诗用似相关而又不尽相关的意象引起本文正意，似已成为一种传统的技巧。有时这种意象成为一种附赘悬瘤，非本文正意所绝对必需，例如：

鸡鸣高树颠，狗吠深官中。荡子何所之，天下方太平

.....

——古乐府《鸡鸣》

月没参横，北斗阑干。亲交在门，饥不及餐。.....

——古乐府《善哉行》

孔雀东南飞，五里一徘徊。十三能织素，十四学裁衣。

.....

——《孔雀东南飞》

蒲生我池中，其叶何离离！傍能行仁义，莫若妾自知

.....

——古乐府《塘上行》

起首两句引子，都与正文毫不相干，它们的起源，与其说是“套”现成的民歌的起头，如胡适所说的，不如说是沿用《国风》以来的传统的技巧。《国风》的意象引子原有比兴之用，到后来数典忘祖，就不问它是否有比兴之用，只戴上那么一个礼帽应付场面，不合头也不管了。

汉魏诗中象这样漫用空洞意象的例子不甚多。从另一方面看，这时期的诗应用意象的技巧却比《诗经》有进步。《诗经》只用意象做引子，汉魏诗则常在篇中或篇末插入意象来烘托情趣，姑举李陵《与苏武诗》为例：

良时不再至，离别在须臾。屏营衢路侧，执手野踟蹰。  
仰视浮云驰，奄忽互相逾。风波一失所，各在天一隅。长当  
从此别，且复立斯须。欲因晨风发，送子以贱躯。

中间“仰视浮云驰”四句，有兴兼比之用，意象与情趣偶然相遇，遇即契合无间。此外如魏文帝《燕歌行》在描写怨女援琴写哀之后，忽接上“明月皎皎照我床，星汉西流夜未央，牵牛织女遥相望，尔独何辜限河梁”四句，也有情景吻合之妙。这种随时随境用意象比兴的写法打破固定地在起头几句用比兴的机械，实



在是一种进步。此外汉魏诗渐有全章以意象寓情趣，不言正意而正意自见的，班婕妤的《怨歌行》以秋风弃扇隐寓自己的怨情是著例。这种写法也是《国风》里所少有的。

中国古诗大半是情趣富于意象。诗艺的演进可以从多方面看，如果从情趣与意象的配合看，中国古诗的演进可以分为三个步骤：首先是情趣逐渐征服意象，中间是征服的完成，后来意象蔚起，几成一种独立自足的境界，自引起一种情趣。第一步是因情生景或因情生文；第二步是情景吻合，情文并茂；第三步是即景生情或因文生情。这种演进阶段自然也不可概以时代分，就大略说，汉魏以前是第一步，在自然界所取之意象仅如人物故事画以山水为背景，只是一种陪衬；汉魏时代是第二步，《古诗十九首》，苏李赠答及曹氏父子兄弟的作品中意象与情趣常达到混化无迹之妙，到陶渊明手里，情景的吻合可算登峰造极；六朝是第三步，从大小谢滋情山水起，自然景物的描绘从陪衬地位抬到主要地位，如山水画在图画中自成一大宗派一样，后来便渐趋于艳丽一途了。如论情趣，中国诗最艳丽的似无过于《国风》，乃“艳丽”二字不加诸《国风》而加诸齐梁人作品者，正以其特好雕词饰藻，为意象而意象。

转变的关键是赋。赋偏重铺陈景物，把诗人的注意渐从内心变化引到自然界变化方面去。从赋的兴起，中国才有大规模的描写诗；也从赋的兴起，中国诗才渐由情趣富于意象的《国风》转到六朝人意象富于情趣的艳丽之作。汉魏时代赋最盛，诗受赋的影响也逐渐在铺陈词藻上做功夫，有时运用意象，并非因为表现情趣所必需而是因为它自身的美丽，《陌上桑》、《羽林郎》、曹植《美女篇》都极力铺张明眸皓齿艳装盛服，可以为证。六朝人只是推演这种风气。

一般批评家对于六朝人及唐朝温、李一派作品常存歧视。其实诗的好坏决难拿一个绝对的标准去衡量。我们说，诗的最高理想在情景吻合，这也只能就大体说。古诗有许多专从“情”出发而不十分注意于“景”的，魏晋以后诗有许多专从“景”出发，除流连于“景”的本身外，别无其他情趣借“景”表现的。这两种诗都不能算是达到情景契合无间的标准，也还可以成为上品诗。我们姑举几首短诗为例：

(一)公无渡河，公竟渡河，渡河而死，将奈公何！

——《箜篌引》

(二)奈何许！天下人何限，慊慊只为汝！

——《华山畿》

(三)昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏。

——《诗经》

(四)结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔，心远地自偏。采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还，此中有真意，欲辨已忘言。

——陶潜《饮酒》

(五)江南可采莲，莲叶何田田！鱼戏莲叶间，鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。

——《江南》

(六)敕勒川，阴山下，天似穹庐，笼盖四野。天苍苍，

野茫茫，风吹草低见牛羊。

——《敕勒歌》

这六首诗之中，只有三四两首可算情景吻合，景恰足以传情。一二两首纯从情感出发，情感直率流露于语言。自然中节，不必寄托于景。五六两首纯为景的描绘，作者并非有意以意象象征情趣，而意象优美自成一种情趣。六首都可以说是诗的胜境，虽然情景配合的方法与分量绝不同。不过它们各自成一种新鲜的完整的境界，作者心中有值得说的话（情趣或意象）而说得恰到好处，它们在价值上可以互相抗衡，正是因为这个缘故。

我们的着重点在原理不在历史的发展，所以只就六朝以前古诗略择数例说明情趣与意象配合的关系。其实各时代的诗都可用这个方法去分析。唐人的诗和五代及宋人的词尤其宜于从情趣意象配合的观点去研究。

## 附 中西诗在情趣上的比较

诗的情趣随时随地而异，各民族各时代的诗都各有它的特色。拿它们来参观互较是一种很有趣味的研究。我们姑且拿中国诗和西方诗来说，它们在情趣上就有许多的有趣的同点和异点。西方诗和中国诗的情趣都集中于几种普泛的题材，其中最重要者有(一)人伦(二)自然(三)宗教和哲学几种。我们现在就依着这个层次来说：

(一)先说人伦 西方关于人伦的诗大半以恋爱为中心。中国诗言爱情的虽然很多，但是没有让爱情把其他人伦抹煞。朋友的交情和君臣的恩谊在西方诗中不甚重要，而在中国诗中则几与爱情占同等位置。把屈原，杜甫，陆游诸人的忠君爱国爱民的情感拿去，他们诗的精华便已剥丧大半。从前注诗注词的人往往在爱情诗上贴上忠君爱国的徽帜，例如毛萇注《诗经》把许多男女相悦的诗看成讽刺时事的。张惠言说温飞卿的《菩萨蛮》十四章为“感士不遇之作”。这种办法固然有些牵强附会。近来人却又另走极端把真正忠君爱国的诗也贴上爱情的徽帜，例如《离骚》《远游》一类的著作竟有人认为爱情诗。我以为这也未免失之牵强附会。看过西方诗的学者见到爱情在西方诗中那样重要，以为它在中国诗中也应该很重要。他们不知道中西社会情形和伦理思想本

来不同，恋爱在从前的中国实在没有现代中国人所想的那样重要。中国叙人伦的诗，通盘计算，关于友朋交谊的比关于男女恋爱的还要多，在许多诗人的集中，赠答酬唱的作品，往往占其大半。苏李，建安七子，李杜，韩孟，苏黄，纳兰成德与顾贞观诸人的交谊古今传为美谈，在西方诗人中为歌德和席勒，华兹华斯与柯尔律治，济慈和雪莱，魏尔伦与兰波诸人虽亦以交谊著，而他们的集中叙友朋乐趣的诗却极少。

恋爱在中国诗中不如在西方诗中重要，有几层原因。第一，西方社会表面上虽以国家为基础，骨子里却侧重个人主义。爱情在个人生命中最关痛痒，所以尽量发展，以至掩盖其他人与人的关系。说尽一个诗人的恋爱史往往就已说尽他的生命史，在近代尤其如此。中国社会表面上虽以家庭为基础，骨子里却侧重兼善主义。文人往往费大半生的光阴于仕宦羁旅，“老妻寄异县”是常事。他们朝夕所接触的不是妇女而是同僚与文字友。

第二，西方受中世纪骑士风的影响，女子地位较高，教育也比较完善，在学问和情趣上往往可以与男子诤合，在中国得于友朋的乐趣，在西方往往可以得之于妇人女子。中国受儒家思想的影响，女子的地位较低。夫妇恩爱常起于伦理观念，在实际上志同道合的乐趣颇不易得。加以中国社会理想侧重功名事业，“随着四婆裙”在儒家看是一件耻事。

第三，东西恋爱观相差也甚远。西方人重视恋爱，有“恋爱最上”的标语。中国人重视婚姻而轻视恋爱，真正的恋爱往往见于“桑间濮上”。潦倒无聊，悲观厌世的人才肯公然寄情于声色，象隋炀帝李后主几位风流天子都为世所诟病。我们可以说，西方诗人要在恋爱中实现人生，中国诗人往往只求在恋爱中消遣人生。中国诗人脚踏实地，爱情只是爱情；西方诗人比较能高瞻

远瞩，爱情之中都有几分人生哲学和宗教情操。

这并非说中国诗人不能深于情。西方爱情诗大半写于婚媾之前，所以称赞容貌诉申爱慕者最多；中国爱情诗大半写于婚媾之后，所以最佳者往往是惜别悼亡。西方爱情诗最长于“慕”，莎士比亚的十四行体诗，雪莱和布朗宁诸人的短诗是“慕”的胜境；中国爱情诗最善于“怨”，《卷耳》《柏舟》《迢迢牵牛星》，曹丕的《燕歌行》，梁玄帝的《荡妇秋思赋》以及李白的《长相思》《怨情》《春思》诸作是“怨”的胜境。总观全体，我们可以说，西诗以直率胜，中诗以委婉胜；西诗以深刻胜，中诗以微妙胜；西诗以铺陈胜，中诗以简隽胜。

(二)次说自然 在中国和在西方一样，诗人对于自然的爱好都比较晚起。最初的诗都偏重人事，纵使偶尔涉及自然，也不过如最初的画家用山水为景物画的背景，兴趣中心却不在于自然本身。《诗经》是最好的例子。“关关雎鸠，在河之洲”只是作“窈窕淑女，君子好逑”的陪衬；“蒹葭苍苍，白露为霜”只是作“所谓伊人，在水一方”的陪衬。自然比较人事广大，兴趣由人也因之得到较深广的义蕴。所以自然情趣的兴起是诗的发达史中一件大事。这件大事在中国起于晋宋之交约当公历纪元后五世纪左右；在西方则起于浪漫运动的初期，在公历纪元后十八世纪左右。所以中国自然诗的发生比西方的要早一千三百年的光景。一般说诗的人颇鄙视六朝，我以为这是一个最大的误解。六朝是中国自然诗发轫的时期，也是中国诗脱离音乐而在文字本身求音乐的时期。从六朝起，中国诗才有音律的专门研究，才创新形式，才寻新情趣，才有较精妍的意象，才吸哲理来扩大诗的内容。就这几层说，六朝可以说是中国诗的浪漫时期，它对于中国诗的重要亦正不让于浪漫运动之于西方诗。



中国自然诗和西方自然诗相比，也象爱情诗一样，一个以委婉、微妙简隽胜，一个以直率、深刻铺陈胜。本来自然美有两种，一种是刚性美，一种是柔性美。刚性美如高山、大海、狂风、暴雨、沉寂的夜和无垠的沙漠；柔性美如清风皓月、暗香、疏影、青螺似的山光和媚眼似的湖水。昔人诗有“骏马秋风冀北，杏花春雨江南”两句可以包括这两种美的胜境。艺术美也有刚柔的分别，姚鼐《与鲁絜非书》已详论过。诗如李杜，词如苏辛，是刚性美的代表；诗如王孟，词如温李，是柔性美的代表。中国诗自身已有刚柔的分别，但是如果拿它来比较西方诗，则又西诗偏于刚，而中诗偏于柔。西方诗人所爱好的自然是大海，是狂风暴雨，是峭崖荒谷，是日景；中国诗人所爱好的自然是明溪疏柳，是微风细雨，是湖光山色，是月景。这当然只就其大概说。西方未尝没有柔性美的诗，中国也未尝没有刚性美的诗，但西方诗的柔和中国诗的刚都不是它们的本色特长。

诗人对于自然的爱好可分三种。最粗浅的是“感官主义”，爱微风以其凉爽，爱花以其气香色美，爱鸟声泉水声以其对于听官愉快，爱青天碧水以其对于视官愉快。这是健全人所本有的倾向，凡是诗人都不能带几分“感官主义”。近代西方有一派诗人，叫做“颓废派”的，专重这种感官主义，在诗中尽量铺陈声色臭味。这种嗜好往往出于个人的怪癖，不能算诗的上乘。诗人对于自然爱好的第二种起于情趣的默契契合。“相看两不厌，惟有敬亭山”，“平畴交远风，良苗亦怀新”，“万物静观皆自得，四时佳兴与人同”诸诗所表现的态度都属于这一类。这是多数中国诗人对于自然的态度。第三种是泛神主义，把大自然全体看作神灵的表现，在其中看出不可思议的妙谛，觉到超于人而时时在支配人的力量。自然的崇拜于是成为一种宗教，它含有极原

始的迷信和极神秘的哲学。这是多数西方诗人对于自然的态度，中国诗人很少有达到这种境界的。陶潜和华兹华斯都是著名的自然诗人，他们的诗有许多相类似。我们拿他们俩人来比较，就可以见出中西诗人对于自然的态度大有分别。我们姑拿陶诗《饮酒》为例：

采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。  
此中有真意，欲辨已忘言。

从此可知他对于自然，还是取“好读书不求甚解”的态度。他不喜“久在樊笼里”，喜“园林无俗情”，所以居在“方宅十余亩，草屋八九间”的宇宙里，也觉得“称心而言，人亦易足”。他的胸襟这样豁达闲适，所以在“缅然睇曾邱”之际常“欣然有会意”。但是他不“欲辩”，这就是他和华兹华斯及一般西方诗人的最大异点。华兹华斯也讨厌“俗情”“爱邱山”，也能乐天知足，但是他是一个沉思者，是一个富于宗教情感者。他自述经验说：“一朵极平凡的随风荡漾的花，对于我可以引起不能用泪表现得出来的那么深的思想。”他在《听滩寺》诗里又说他觉到有“一种精灵在驱遣一切深思者和一切思想对象，并且在一切事物中运旋”。这种澈悟和这种神秘主义和中国诗人与自然默契相安的态度显然不同。中国诗人在自然中只能听见到自然，西方诗人在自然中往往能见出一种神秘的巨大的力量。

（三）哲学和宗教 中国诗人何以在爱情中只能见到爱情，在自然中只能见到自然，而不能有深一层的澈悟呢？这就不能不归咎于哲学思想的平易和宗教情操的淡薄了。诗虽不是讨论哲学和宣传宗教的工具，但是它的后面如果没有哲学和宗教，就不易达

到深广的境界。诗好比一株花，哲学和宗教好比土壤，土壤不肥沃，根就不能深，花就不能茂。西方诗比中国诗深广，就因为它有较深广的哲学和宗教在培养它的根干。没有柏拉图和斯宾洛莎就没有歌德、华兹华斯和雪莱诸人所表现的理想主义和泛神主义；没有宗教就没有希腊的悲剧，但丁的《神曲》和弥尔顿的《失乐园》。中国诗在荒瘦的土壤中居然现出奇葩异彩，固然是一种可惊喜的成绩，但是比较西方诗，终嫌美中有不足。我爱中国诗，我觉得在神韵微妙格调高雅方面往往非西诗所能及，但是说到深广伟大，我终无法为它护短。

就民族性说，中国人颇类似古罗马人，处处都脚踏实地走，偏重实际而不务玄想，所以就哲学说，伦理的信条最发达，而有系统的玄学则寂然无闻；就文学说，关于人事及社会问题的作品最发达，而凭虚结构的作品则寥若晨星。中国民族性是最“实用的”，最“人道的”。它的长处在此，它的短处也在此。它的长处在此，因为以人为本位说，人与人的关系最重要，中国儒家思想偏重人事，涣散的社会居然能享到二千余年的稳定，未始不是它的功劳。它的短处也在此，因为它过重人本主义和现世主义，不能向较高远的地方发空想，所以不能向高远处有所企求。社会既稳定之后，始则不能前进，继则因其不能前进而失其固有的稳定。

我说中国哲学思想平易，也未尝忘记老庄一派的哲学。但是老庄比较儒家固较玄邃，比较西方哲学家，仍是偏重人事。他们很少离开人事而穷究思想的本质和宇宙的来源。他们对于中国诗的影响虽很大，但是因为两层原因，这种影响不完全是可满意的。第一，在哲学上有方法和系统的分析易传授，而主观的妙悟不易传授。老庄哲学都全凭主观的妙悟，未尝如西方哲家用明

了有系统的分析为浅人说法，所以他们的思想传给后人的只是糟粕。老学流为道家言，中国诗与其说是受老庄的影响，不如说是受道家的影响。第二，老庄哲学尚虚无而轻视努力，但是无论是诗或是哲学，如果没有西方人所重视的“坚持的努力”（sustained effort）都不能鞭辟入里。老庄两人自己所造虽深而承其教者却有安于浅的倾向。

我们只要把老庄影响的诗研究一番，就可以见出这个道理。中国诗人大半是儒家出身，陶潜和杜甫是著例。但是有四位大诗人受老庄的影响最深，替儒教化的中国诗开辟一种异境。这就是《离骚》《远游》中的屈原（假定作者是屈原），《咏怀诗》中的阮籍，《游仙诗》中的郭璞，以及《日出入行》、《古有所思》和《古风》五十九首中的李白。我们可以把他们统称为“游仙派诗人”。他们所表现的思想如何呢？屈原说：

惟天地之无穷兮，哀人生之长勤。往者余弗及兮，来者吾不闻。……溟虚静以恬愉兮，澹无为而自得。闻赤松之清尘兮，愿承风乎遗则。

——《远游》

阮籍在《咏怀诗》里说：

去者余不及，来者吾不留。愿登太华山，上与松子游。

郭璞在《游仙诗》里说：

时变感人思，已秋复愿夏。淮海变微禽，吾生独不化！

虽欲腾丹谿，云螭非我驾。

李白在《古风》里说：

黄河走东溟，白日落西海，逝川与流光，飘忽不相待。……君当乘云螭，吸景驻光彩。

这几节诗所表现的态度是一致的，都是想由厌世主义走到超世主义。他们厌世的原因都不外看待世相的无常和人寿的短促。他们超世的方法都是揣摩道家炼丹延年驾鹤升仙的传说。但是这只是一种想望，他们都没有实现仙境，没有享受到他们所想望的极乐。所以屈原说：

高阳邈以远兮，余将焉兮所程？

阮籍说：

采药无旋返，神仙志不符，逼此良可感，令我久躊躇。

郭璞说：

虽欲腾丹谿，云螭非我驾。

李白说：

我思仙人，乃在碧海之东隅。海寒多天风，白波连山倒



蓬壶，长鲸喷涌不可涉，抚心茫茫泪如珠。

他们都是不满意于现世而有所渴求于另一世界。这种渴求颇类西方的宗教情操，照理应该能产生一个很华严灿烂的理想世界来，但是他们的理想都终于“流产”。他们对于现世的悲苦虽然都看得极清楚，而对于另一世界的想象却很模糊。他们的仙境有时在“碧云里”，有时在“碧海之东隅”，有时又在西王母所住的瑶池，据李白的计算，它“去天三百里”。仙境有“上皇”，服侍他的有吹笙的玉童，和持芙蓉的灵妃。王乔、安期生、赤松子诸人是仙界的“使徒”。仙境也很珍贵人世所珍贵的繁华，只看“玉杯赐琼浆”，“但见金银台”，就可以想象仙人的阔绰。仙人也不忘情于云山林泉的美景，所以“青溪千余仞”、“云生梁栋间”、“翡翠戏兰苕”都值得流连玩赏。仙人最大的幸福是长寿，郭璞说“千岁方婴孩”，还是太短，李白的仙人却“一餐历万岁”。仙人都有极大的本领，能“囊括大块”、“吸景驻光彩”、“挥手折荒木”、“拂此西日光”。升仙的方法是乘云驾鹤，但有时要采药炼丹，向“真人”“长跪问宝诀”。

这种仙界的意象都从老庄虚无主义出发，兼采道家高举遗世的思想。他们不知道后世道家虽托老学以自重，而道家思想和老子哲学实有根本不能相容处。老子以为“人之大患在于有身”，所以持“无欲以观其妙”为处世金针，而道家却拼命求长寿，不能忘怀于琼楼玉宇和玉杯灵液的繁华。超世而不能超欲，这是游仙派诗人的矛盾。他们的矛盾还不仅如此，他们表面虽想望超世，而骨子里却仍带有很浓厚的儒家淑世主义的色彩，他们到底还没有丢开中国民族所特具的人道。屈原、阮籍、李白诸人都本有济世忧民的大抱负。阮籍号称猖狂，而在《咏怀诗》中仍有“生命



几何时，慷慨各努力”的劝告。李白在《古风》里言志，也说“我志在删述，垂辉映千春”。他们本来都有淑世的志愿，看到世事的艰难和人寿的短促，于是逃到老庄的虚无清静主义，学道家作高举遗世的企图。他们所想望的仙境又渺不可追，“虽欲腾丹谿，云螭非我驾”，仍不免“抚心茫茫泪如珠”，于是又回到人境，尽量求一时的欢乐而寄情于醇酒妇人。“欲远集而无所止兮，聊浮游以逍遥”，在屈原为愤慨之谈，在阮籍和李白便成了涉世的策略。这一派诗人都有日暮途穷无可如何的痛苦。从淑世到厌世，因厌世而求超世，超世不可能，于是又落到玩世，而玩世亦终不能无忧苦。他们一生都在这种矛盾和冲突中徘徊。真正大诗人必从这种矛盾和冲突中徘徊过来，但是也必能战胜这种矛盾和冲突而得到安顿。但丁、莎士比亚和歌德都未尝没有徘徊过，他们所以超过阮籍、李白一派诗人者就在他们得到最后的安顿，而阮李诸人则终止于徘徊。

中国游仙派诗人何以止于徘徊呢？这要归咎于我们在上文所说的哲学思想的平易和宗教情操的淡薄。哲学思想平易，所以无法在冲突中寻出调和，不能造成一个可以寄托心灵的理想世界。宗教情操淡薄，所以缺乏“坚持的努力”，苟安于现世而无心在理想世界求寄托，求安慰。屈原、阮籍、李白诸人在中国诗人中是比较能抬头向高远处张望的，他们都曾经向中国诗人所不常去的境界去探险，但是民族性的累太重，他们刚飞到半天空就落下地。所以在西方诗人心中的另一世界的渴求能产生《天堂》、《失乐园》、《浮士德》诸杰作，而在中国诗人心中的另一世界的渴求只能产生《远游》、《咏怀诗》、《游仙诗》和《古风》一些简单零碎的短诗。

老庄和道家学说之外，佛学对于中国诗的影响也很深。可惜

这种影响未曾有人仔细研究过。我们首先应注意的一点就是：受佛教影响的中国诗大半只有“禅趣”而无“佛理”。“佛理”是真正的佛家哲学，“禅趣”是和尚们静坐山寺参悟佛理的趣味。佛教从汉朝传入中国，到魏晋以后才见诸吟咏，孙绰《游天台山赋》是其滥觞。晋人中以天分论，陶潜最宜于学佛，所以远公竭力想结交他，邀他入“白莲社”，他以许饮酒为条件，后来又“攒眉而去”，似乎有不屑于佛的神气。但是他听到远公的议论，告诉人说它“令人颇发深省”。当时佛学已盛行，陶潜在无意之中不免受有几分影响。他的《与子俨等疏》中：

少学琴书，偶爱闲静，开卷有得，便欣然忘食。见树木交荫，时鸟变声，亦复欢然有喜。尝言五六月中，北窗下卧，遇凉风暂至，自谓是羲皇上人。

一段是参透禅机的话。他的诗描写这种境界的也极多。陶潜以后，中国诗人受佛教影响最深而成就最大的要推谢灵运，王维和苏轼三人。他们的诗专说佛理的极少，但处处都流露一种禅趣。我们细玩他们的全集，才可以得到这么一个总印象。如摘句为例，则谢灵运的“白云抱幽石，绿筱媚清涟”，“虚馆绝净谿，空庭来鸟鹊”，王维的“兴阑啼鸟散，坐久落花多”，“倚杖柴门外，临风听暮蝉”，和苏轼的“舟行无人岸自移，我卧读书牛不知”，“敲门都不应，倚杖听江声”诸句的境界都是我所谓“禅趣”。

他们所以有“禅趣”而无“佛理”者固然由于诗本来不宜说理，同时也由于他们所羡慕的不是佛教而是佛教徒。晋以后中国诗人大半都有“方外交”，谢灵运有远公，王维有瑗公和操禅

师，苏轼有佛印。他们很羡慕这班高僧的言论风采，常偷“浮生半日闲”到寺里去领略“参禅”的滋味，或是同禅师交换几句趣语。诗境与禅境本来相通，所以诗人和禅师常能默然相契。中国诗人对于自然的嗜好比西方诗要早一千几百年，究其原因，也和佛教有关系。魏晋的僧侣已有择山水胜境筑寺观的风气，最早见到自然美的是僧侣（中国僧侣对于自然的嗜好或受印度僧侣的影响，印度古婆罗门教徒便有隐居山水胜境的风气，《沙恭达那》剧可以为证）。僧侣首先见到自然美，诗人则从他们的“方外交”学得这种新趣味。“禅趣”中最大的成分便是静中所得于自然的妙悟，中国诗人所最得力于佛教者就在此一点。但是他们虽有意“参禅”，却无心“证佛”，要在佛理中求消遣，并不要信奉佛教求彻底了悟，彻底解脱；入山参禅，出山仍然做他们的官，吃他们的酒肉，眷恋他们的妻子。本来佛教的妙义在“不立文字，见性成佛”，诗歌到底仍不免是一种尘障。

佛教只扩大了中国诗的情趣的根底，并没有扩大它的哲理的根底。中国诗的哲理的根底始终不外儒道两家。佛学为外来哲学，所以能合中国诗人口胃者正因其与道家言在表面上有若干类似。晋以后一般人尝把释道并为一事，以为升仙就是成佛。孙绰的《天台山赋》和李白的《赠僧崖公诗》都以为佛老原来可以相通，韩愈辟“异端邪说”，也把佛老并为一说。老子虽尚虚无而未明言寂灭。他是一个彻底的个人主义者，《道德经》中大部分是老于世故者的经验之谈，所以后来流为申韩刑名法律的学问，佛则以普济众生为旨。老子主张人类回到原始时代的愚昧，佛教人明心见性，衡以老子的“绝圣弃知”的主旨，则佛亦当在绝弃之列。从此可知老与佛根本不能相容。晋唐人合佛于老，也犹如他们合道于老一样，绝对没有想到这种凑合的矛盾。尤其奇

怪的是儒家诗人也往往同时信佛。白居易和元稹本来都是彻底的儒者，而白有“吾学空门不学仙，归则须归兜率天”的话，元在《遣病》诗里也说“况我早师佛，屋宅此身形”。中国人原来有“好信教不求甚解”的习惯，这种马虎妥协的精神本也有它的优点，但是与深邃的哲理和有宗教性的热烈的企求都不相容。中国诗达到幽美的境界而没有达到伟大的境界，也正由于此。

## 第四章 论表现——情感思想与语言文字的关系

意境为情趣意象的契合融贯，但是只有意境仍不能成为诗，诗必须将蕴蓄于心中的意境传达于语言文字，使一般人可以听到看到懂得。这个传达过程引起了“表现”、“实质与形式”、“情感思想与语言文字的关系”一些难问题。这些问题都是老问题，从亚理斯多德一直到现在，许多思想家都费过许多心血想解决它们，但仍然是纠缠不清，可见得它们并不象一般人所想象的那么容易。对于任何问题作精密思考，第一桩要事是正名定义，作浅近而却基本的分析工作。文艺方面许多无谓的争执和误解都起于名不正，义不定，条理没有分析清楚，以至于各方争辩所指的要点不能接头，思想就因而不能缜密中肯。本篇所以不惮繁琐，从浅近而基本的分析下手。

### 一 “表现”一词意义的暧昧

诗人和其他艺术家的本领都在见得到，说得出。一般人把见得到的叫做“实质”或“内容”，把说出来的叫做“形式”。换句话说，实质是语言所表现的情感和思想，形式是情感和思想借

以流露的语言组织。艺术的功能据说是赋予形式于内容。依这样看，实质在先，形式在后；情感思想在内，语言在外。我们心里先有一种已经成就的情感和思想(实质)，本没有语言而后再用语言把它翻译出来，使它具有形式。这种翻译的活动通常叫做“表现”(expression)。所谓表现就是把在内的“现”出“表”面来，成为形状可以使人看见。被表现者是情感思想，是实质，表现者是语言，是形式，这是流行语言习惯对于“表现”的定义。它对于情感思想和语言指出三种关系：一、被动与主动的关系，二、内外的关系，三、先后的关系。

美学家克罗齐把流行语言所指的“表现”叫做“外达”(l'estrinsecayione)，近于托尔斯泰、阿贝克隆比(Abercrombie)和理查兹(Richards)诸人所说的“传达”(communication)。依他看，就艺术本身的完成说，传达并非绝对必要，必要的是在心里直觉到一个情感饱和的意象。情感与意象卒然相遇而契合无间，这种遇合就是直觉，就是表现，也就是艺术。创造如此，欣赏也是如此。所以“表现”变成情感与意象中间的关系。在心中直觉到一个完整的意象恰能涵蕴一种情感时，情感便已“表现”于意象。被表现者是情感，表现者是意象。情感意象未经心灵综合(即直觉)融贯为一体以前，只有零乱浑朴的实质，既经心灵综合融贯为一体，即具有形式。形式是直觉所产生的。既直觉成为艺术，实质与形式便不可分开；艺术之所以为艺术，即在实质与形式之不可分开。依这一个看法，表现即直觉，是在一瞬间在心中形成的，内容形式不可分的；内外的分别自不能成立，即先与后，主动与被动的分别也不甚重要了。至于把心里所直觉成的艺术用符号记载下来，目的是在传达给旁人看，或是留为自己后来看。这种目的是实用的，而不是艺术的，所以传达与艺术无关，



传达出来的也只是“物理的事实”，不能算是艺术。

此外在康德以来的形式派美学中，“表现”还另有一个僻狭的意义。形式派美学家通常把艺术分为“表意的”(representative)和“形式的”(formal)两个成分。表意的成分是诉诸理解的，可引起联想的，有意义可求的，如图画中的人物和故事以及诗中的意义。形式的成分是直接诉诸感官的，不假思索而一目了然的，如图画的形色分配以及诗中的声音节奏。“表意的成分”有时被形式派美学家称为“表现”，看成与“美”(beauty)对立，“美”完全见于“形式的成分”。艺术的特质据说是美，所以近代艺术在实施上和在理论上都倾向于抹煞“表意的成分”而尽量发展“形式的成分”。图画中“后期印象”运动以及诗中“纯诗”运动都是要用形色或声音直接撼动感官，把意义放在其次。形式派美学家有时也沿用流行语言所给的“表现”的意义，比如说“纯粹的形式不表现任何意义”。这么一来，“表现”这个名词弄得非常暧昧。如沿用“表现”的流行意义来说明形式派的“表现”观，则艺术的实质是情感和思想(即“表意的成分”)，形式是形色声音等等媒介的配合，“表现”就是用形色声音等等去传达情感和思想。拿诗为例来说，形式派的看法与流行的看法的分别是这样：依流行的看法，诗以语言(兼含音与义)表现情感和思想；依形式派和纯诗运动者的看法，诗以语言中一个成分——声音——表现情感和思想。

本文用意不在批评诸家的表现说，而在建设一种自己的理论。形式派的“表现”意义不但太僻狭，而且与本文的理论没有多大关系，姑且丢开不说。克罗齐的“表现”说到后来还要提到。为便利说明起见，我们先从批评“表现”的流行意义入手。

## 二 情感思想和语言的联贯性

在“表现”的许多意义之中，流行语言习惯所用的最占势力。这就是：情感思想(包涵意象在内)合为实质，语言组织为形式，表现是用在外在后的语言去翻译在内在先的情感和思想。这是多数论诗者共同采纳的意见。我们以为它不精确，现在来说明理由。

我们先要明白情感思想和语言的关系。心感于物(刺激)而动(反应)。情感思想和语言都是这“动”的片面。“动”蔓延于脑及神经系统而生意识，意识流动便是通常所谓“思想”。“动”蔓延于全体筋肉和内脏，引起呼吸、循环、分泌运动各器官的生理变化，于是有“情感”。“动”蔓延于喉、舌、齿诸发音器官，于是有“语言”。这是一个应付环境变化的完整反应。心理学家为便利说明起见，才把它分析开来，说某者为情感，某者为思想，某者为语言。其实这三种活动是互相联贯的，不能彼此独立的。

我们先研究思想和语言的联贯性。一般人以为思想全是脑的活动，“思想”与“用脑”几成为同义词。其实这是不精确的，在运用思想时，我们不仅用脑，全部神经系统和全体器官都在活动。我们常问人：“你在想什么？”他没有说而我们知道他在想，就因为他的目光，颜面筋肉以及全体姿态都现出一种特殊的样子。据说亚理斯多德运用思想时要徘徊行走，所以他的哲学派别有“行思派”(Peripatetician)的称呼。从前私塾学童背书，常左右摇摆走动，如果猛然叫他站住，他就背诵不出来。如果咬住舌头，阻止发音器官活动，而同时去背诵一段诗文，也觉很难。

摇头摆脑抖腿是从前中国文人做文运思时所常有的习惯，这些实例都可证明思想不仅用脑，全体各器官都在动作。本来有机体的特征是部分与全体密切相关，部分动作，全体即必受影响。

在这些器官活动之中，语言器官活动对于思想尤为重要。小孩子们心里想到什么，口里就同时说出来。有些人在街上走路自言自语，其实他们是在思想。诗人做诗，常一边想，一边吟诵。有些人看书，口里不念就看不下去。依美国行为派心理学家的研究，一般人在思想时，喉舌及其它语言器官都多少在活动。比如想到树，口里常不知不觉地念“树”字，纵然不必高声念出来，喉舌各器官也必微作念“树”字的动作。来希列(K.S.Lashley)的实验可以为证。他叫受验者先低声背诵一句，用薰烟鼓把喉舌运动痕迹记载下来；然后再叫他默想同一句话的意义而不发声，也用薰烟鼓把喉舌运动痕迹记载下来。这两次薰烟纸上所记载的痕迹虽一较明显，一较模糊，而起伏曲折的波纹却大致平行类似，从此可知思想是无声的语言，语言也就是有声的思想。思想和语言原来是平行一致的，所以在文化进展中，思想愈发达，语言也愈丰富，未开化的民族以及未受教育的民众不但思想粗疏幼稚，语言也极简单。文化日益增高，可以说是字典的日益扩大。各民族的思想习惯的差别在语言习惯的差别上也可以见出。中国思想与语言都偏于综合，西方思想与语言都偏于分析。

思想和语言既是同时进展，平行一致，不能分离独立，它们的关系就不是先后内外的关系，也不是实质与形式的关系了。思想有它的实质，就是意义，也有它的形式，就是逻辑的条理组织。同理，语言的实质是它与思想共有的意义，它的形式是与逻辑相当的文法组织。换句话说，思想语言是一贯的活动，其中有一方面是实质，这实质并非离开语言的思想而是它们所共有的意

义，也有一方面是形式，这形式也并非离开思想的语言而是逻辑与文法(包含诗的音律在内)。如果说“语言表现思想”，就不能指把在先在内的实质翻译为在后在外的形式，它的意思只能象说“缩写字表现整个字”，是以部分代表全体。说“思想表现于语言”，意思只能象说“肺病表现于咳嗽吐血”，是病根见于征候。分析到究竟，“表现”一词当作它动词看，意义只能为“代表”(represent)，当作自动词看，意义只能为“出现”(appear)，当作名词看，意义很近于“征候”(symptom)。

如果我们分析情感与语言的关系，也可以得到同样的结论。本能倾向受感动时，神经的流传播于各器官，引起各种生理变化和心理反响，于是有情感。就有形迹可求者说，传播于颜面者为哭为笑，为皱眉、红脸等；传播于各肢体者为震颤、舞蹈、兴奋、颓唐等；传播于内脏者为呼吸、循环、消化、分泌的变化；传播于喉舌齿唇者为语言。这些变化——连语言在内——都属于达尔文所说的“情感的表现”。在情感伴着语言时(情感有不伴着语言的，正犹如有不伴着面红耳赤的)，语言和哭笑震颤舞跳等等生理变化都是平行一贯的。语言也只是情感发动时许多生理变化中的一种。我们通常说“语言”，是专指喉舌齿唇的活动，其实严格地说，情感所伴着的其他许多生理变化也还是广义的语言，比如鸡鸣犬吠，可以说是应用语言，也可以说是流露情感。但是鸡犬的情感除鸣吠以外，还流露于种种其他生理变化，如摇头摆尾之类，这些也未尝不可和鸣吠同看成语言。

情感和语言的密切关系在腔调上最易见出。比如说“来”，在战场上向敌人挑战说的“来，”和呼唤亲爱者说的“来，”字虽一样，腔调绝不相同。这种腔调上的差别是属于情感呢？还是属于语言呢？它是同时属于情感和语言的。离开腔调以及和它同

类的生理变化，情感就失去它的强度，语言也就失去它的生命。我们不也常说腔调很能“传神”或“富于表现性”(expressive)吗？它“表现”什么呢？不消说得，它表现情感。但是它也是情感的一个成分，说它表现情感，只是说从部分见全体，从征候见病症，或是从缩写字见全体字。腔调同时是附属于语言的，语言对于情感的关系也正如腔调对于情感的关系，不过广狭稍有差别而已。伴着情感的语言必同时伴着腔调，只是情感的许多“征候”的一种。说“语言表现情感”也正如说“语言表现思想”，并非把在先在内的实质翻译为在后在外的形式，只是以部分代表全体。

总之，思想情感与语言是一个完整联贯的心理反应中的三方面。心里想，口里说；心里感动，口里说；都是平行一致。我们天天发语言，不是天天在翻译。我们发语言，因为我们运用思想，发生情感，是一件极自然的事，并无须经过从甲阶段转到乙阶段的麻烦。

我们根本否认情感思想和语言的关系是实质和形式的关系，实质和形式所连带的种种纠纷问题也就因而不成其为问题了。宇宙间任何事物都各有它的实质和形式，但是都象身体(实质)之于状貌(形式)，分不开来的。无体不成形，无形不成体，把形体分开来说，是解剖尸骸，而艺术是有生命的东西。

我们把情感思想和语言的关系看成全体和部分关系，这一点须特别着重。全体大于部分，所以情感思想与语言虽平行一致，而范围大小却不能完全叠合。凡语言都必伴有情感或思想(我们说“或”因为诗的语言和哲学科学的语言多有所侧重)，但是情感思想之一部分有不伴着语言的可能。感官所接触的形色声嗅味触等感觉，可以成为种种意象，做思想的材料，而不尽有语言可定



名或形容。情感中有许多细微的曲折起伏，虽可以隐约地察觉到而不可直接用语言描写。这些语言所不达而意识所可达的意象思致和情调永远是无法可以全盘直接地说出来，好在艺术创造也无须把凡所察觉到的全盘直接地说出来。诗的特殊功能就在以部分暗示全体，以片段情境唤起整个情境的意象和情趣。诗的好坏也就看它能否实现这个特殊功能。以极经济的语言唤起极丰富的意象和情趣就是“含蓄”、“意在言外”和“情溢乎词”。严格地说，凡是艺术的表现(连诗在内)都是“象征”(symbolism)，凡是艺术的象征都不是代替或翻译而是暗示(suggestion)，凡是艺术的暗示都是以有限寓无限。

### 三 我们的表现说和克罗齐表现说的差别

我们的表现说着重情感思想和语言的联贯性以及实质和形式的完整性，在表面上颇似克罗齐的“直觉即表现”说而实有分别。现在来说明这个分别所在，同时把我们的主张说得更明白一点。

克罗齐的学说有一部分是真理，也有一部分是过甚其辞，应该分开来说。各种艺术就其为艺术而言，有一个共同的要素，这就是情趣饱和的意象；有一种共同的心理活动，这就是见到(用克罗齐的术语来说，“直觉到”)一个意象恰好能表现一种情趣。这种艺术的单整性(unity)以及实质形式的不可分离，克罗齐看得最清楚，说得最斩截有力量。就大体说，这部分学说的价值是不可磨灭的。他的毛病，象一般唯心派哲学家的毛病一样，在把杂多事例归原到单一原理之后，不能再由单一原理演出杂多事例。他过分地着重艺术的单整性而武断地否认艺术可分类。这么一来，



心里直觉到一种情趣饱和的意象，便算是已完成一件艺术作品，它可以是诗，可以是画，可以是任何其他艺术。这是“太极未分”的“直觉”阶段。艺术到了这阶段就算到了止关。至于取媒介符号把心里所直觉成的艺术作品记载下来，留一个可以展览或备忘的痕迹，使艺术成为叫做“诗”、“画”、“音乐”或其他名称的作品，这是“两仪始判”的“传达”阶段。这个阶段的存在起于意志欲望及实用目的，就不能算是艺术的。在传达阶段，艺术才有分类的可能，但亦不是逻辑的必要。

一般批评克罗齐者都不满意于他否认“传达”有艺术性，至于“表现”与“传达”分成两个截然不同的阶段，大家似都默认。其实他的学说的致命伤就在这一点。艺术创造决不能离开传达媒介。在克罗齐的美学中，“传达”无关于艺术创造（即直觉或表现），于是传达媒介，如形色之于图画，语言文字之于诗，声音之于音乐等，就根本变成非艺术的“物理的事实”。他虽未明言诗可不用语言文字，图画可不用形色，音乐可不用声音，却亦未明言就其为艺术而论，诗与语言文字，图画与形色，音乐与声音，总而言之一切艺术与其传达媒介，有何重要关系。他说，“表现没有凭借（means），因为它没有指归（end）”。所谓“凭借”似指媒介，所谓“指归”就是实用目的。这个结论固然象有很谨严的逻辑性，但是不能符合事实。每个艺术家都可以告诉克罗齐：诗所表现的不能恰是画或其他艺术所能表现的。这种分别就起于传达媒介。每个艺术家都要用他的特殊媒介去想象，诗人在酝酿诗思时，就要把情趣意象和语言打成一片，正犹如画家在酝酿画稿时，就要把情趣意象和形色打成一片。这就是说，“表现”（即直觉）和“传达”并非先后悬隔漠不相关的两个阶段；“表现”中已含有一部分“传达”，因为它已经使用“传达”所用的媒介。

单就诗说，诗在想象阶段就不能离开语言，而语言就是人与人互相传达思想情感的媒介，所以诗不仅是表现，同时也是传达。这传达和表现一样是在心里成就的，所以仍是创造的一部分，仍含有艺术性。至于把这种“表现”和“传达”所形成的“创作”用文字或其他符号写下来，只是“记载”(record)。记载诚如克罗齐所说的，无创造性，不是艺术的活动。克罗齐所说的“外达”只有两个可能的意义。如果它只是“记载”，从表现(直觉)到记载便不经过有创造性的“传达”，便由直觉到的情趣意象而直抵文字符号，而语言便无从产生，这是不可思议的。如果它指有创造性的“传达”加上记载，则他就不应否认它的艺术性。克罗齐对于此点始终没有分析清楚。

总之，克罗齐的表现说在谨严的逻辑烟幕之下，隐藏着许多疏忽与混淆。我们的表现说和它比较，至少有三个重要的异点：

(一)他没有认清传达媒介在艺术想象中的重要，我们把语言和情趣意象打成一片。在他的学说中语言没有着落，依我们它就有着落。

(二)他把“表现”(直觉)和“传达”看成截然悬隔的两个阶段，二者之中没有沟通衔接的桥梁；我们认为“表现”阶段便已含一部分“传达”，传达媒介是沟通两阶段的桥梁，这在诗中就是语言。

(三)他没有分清有创造性的“传达”(语言的生展)和无创造性的“记载”(以文字符号记录语言)，而我们把这两件事分得很清楚。“传达”在他的学说中不是艺术的活动，在我们的学说中是很重要的艺术活动。

我们的表现说与流行说及克罗齐说的分别，如果用方程式表示，分别便一目了然。流行的表现说如下式：

艺术创作 { 第一阶段：情感 + 意象 = 想象 = 艺术的酝酿。  
 第二阶段：想象 + 语言文字 = 表现 = 传达 = 翻译 = 艺术的完成。

克罗齐的表现说可列为下式：

艺术创作 { 第一阶段：情感 + 意象 = 直觉 = 表现 = 创造 = 艺术活动。  
 第二阶段：直觉 + 语言文字 = 外达 = 物理的事实 ≠ 艺术活动。

我们的表现说则为下式：

艺术创造 { 第一阶段：情感 + 意象 + 语言 = 表现(传达 = 艺术活动)。  
 第二阶段：艺术 + 文字符号 = 记载 ≠ 艺术活动。

式中“=”为等号，“+”为加号，“≠”为不等号，至于“( )”则借用符号名学中的“内涵”号。我们的学说的特点在把传达媒介看成表现所必用的工具，语言和情趣意象是同时生展的。我们的学说能否成立，就要看这个基本主张能否成立。它与常识颇有不少的冲突，下文取答难式，将可想象到的疑难详细剖析，同时把本文的意思说得更明白一点。

#### 四 普通的误解起于文字

一般人对于传统常有牢不可破的迷信。一句话经过几千年人所公认，我们就觉得它总有几分道理。比如“意内言外”，“意在言先”，“情感思想是实质，语言是形式”，“表现是拿语言来传达已经成就的情感和思想”之类的话，都已经有很久远的历

史，现在我们说它是误解，一般人会问：“何以古今中外许多人都都不谋而合地陷到这个误解中呢？”

这个问题很重要。许多人误解情感思想和语言的关系，就因为有一个第三者——文字——在中间搅扰。语言是思想和情感进行时，许多生理和心理的变化之一种，不过语言和其他生理和心理的变化有一个重要的差别，它们与情境同生同灭，语言则可以借文字留下痕迹来。文字可独立，一般人便以为语言也可以离开情感思想而独立。其实语言虽用文字记载，却不就是文字。在进化阶段上，语言先起，文字后起。原始民族以及文盲都只有语言而无文字。文字是语言的“符号”(symbol)，符号和所指的事物是两件事，彼此可以分离独立。比如“饭桶”两个字音可以用“饭桶”两个汉字代表，也可以用注音符号或罗马字代表。同时，这个符号也可以当作一个人的诨名。从此可知语言和文字的关系是人为的，习惯的，而不是自然的。

有人也许要问：除了惊叹语类和谐声语类之外，语言又何尝不是人意制定、习惯造就的呢？比如“饭桶”两个字音和它所指的实物也并无必然关系。这个实物在各国语言中各有各的名称，便是明证。写下来的符号模样是文字，未写以前口里说的和心里想的也还是文字。语言和文字未必有多大差别吧？

这番话大体不错，不过分析起来，也还有毛病。口里说的声音或心里想的符号模样(字形)，就其为独立的声音或符号模样而言，还是文字，还不能算是语言。我对于认不得的一句拉丁谚语仍旧可以发音，可以想象字形。它对于我是文字而不是语言。语言是由情感和思想给予意义和生命的文字组织。离开情感和思想，它就失其意义和生命。所以语言所用的文字，就其为文字而言，虽是人意制定，习惯造就的，而语言本身则为自然的，创造

的，随情感思想而起伏生灭的。语言虽离不开文字，而文字却可离开语言，比如散在字典中的单字。语言的生命全在情感思想，通常散在字典中的单字都已失去它们在具体情境中所伴着的情感思想，所以没有生命。文字可以借语言而得生命，语言也可以因僵化为文字而失其生命。活文字都嵌在活语言里，死文字是从活语言所宰割下来的破碎残缺的肢体，字典好比一个陈列动植物标本的博物馆。比如“闹”字在字典中是一个死文字，在“红杏枝头春意闹”一句活语言里就变成一个活文字了。再比如你的亲爱者叫做“春”，你呼唤“春”时所伴的情感思想在字典中就找不着。“春”字在你口头是活语言，在字典中只是死文字。

语言对于情感思想是“征候”，文字对于语言只是“记载”。语言可有记载，而情感思想通常无直接的记载。但是情感思想并非不能有直接的记载。留声机蜡片上所留的痕迹，心理实验室中薰烟鼓上所留的痕迹，以及电气反应测验准上所指的度数，都是直接记载情感思想的。文字对于语言的关系其实还没有这些器具所记载的痕迹，对于情感思想之密切，因为同样语言可用不同的文字符号代替，而同样情感思想在上述各器具上所记载的痕迹是不能任意改动的。我们把这类痕迹和情感思想混为一事尚且不可，把文字和语言混为一事，于理更说不通了。

一般人误在把语言和文字混为一事，看见世间先有事物而后有文字称谓，便以为吾人也先有情感思想(事物)而后有语言；看见文字是可离情感思想而独立的，便以为语言也是如此。照这样看法，在未有活人说活话之前，在未有诗文以前，世间就已有一部天生自在的字典。这部字典是一般人所谓“文字”，也就是他们所谓语言。人在说话做诗文时，都是在这部字典里拣字来配合成辞句，好比姑娘们在针线盒里拣各色丝线绣花一样。这么一来，



情感思想变成一项事，语言变成另一项事，两项事本无必然关系，可以随意凑拢在一起，也可以随意拆散开来了。世间就先有情感思想，而后用本无情感思想的语言来“表现”它们了，情感思想便变成实质，而语言配合的模样就变成形式了。他们不知道，语言的实质就是情感思想的实质，语言的形式也就是情感思想的形式，情感思想和语言本是平行一致的，并无先后内外的关系。如果他们肯细心分析，就会知道这是很明白的道理。

## 五 “诗意”、“寻思”与修改

反对者问：我们读第一流作品时，常觉作者“先得我心”，他所说的话都是自己心里所想说而说不出的。我们也常有“诗意”，因为没有做诗的训练和技巧，有话说不出，所以不能做诗，这不是证明情感思想和语言是两件事么？

我们回答：“诗意”根本就是一个极含糊的名词。克罗齐替自以为有“诗意”而不能做诗的人取了一个译号：“哑口诗人”。其实真正诗人没有是哑口的，“诗意”是幻觉和虚荣心的产品。每人都有猜想自己是诗人的虚荣心，心里偶然有一阵模糊隐约的感触，便信任幻觉，以为那是十分精妙的诗意。我们对于一事物须认识清楚，才能断定它是甲还是乙。对于心里一阵感触，如果已经认识得很清楚，就自然有语言能形容它，或间接地暗示它；如果认识并不清楚，就没有理由断定它是“诗意”，犹如夜里看见一团阴影，没有理由断定它是鬼怪一样。水到自然渠成，意到自然笔随。象“采菊东篱下，悠然见南山”，“敲门都不应，倚杖听江声”，“风乍起，吹皱一池春水”之类名句，有情感思想和语言的裂痕么？它们象是模糊隐约的情感思想变成明显固定的语言么？



反对者说：寥寥数例不能概括一切诗。有信手拈来的，也有苦心搜索的。在苦心搜索时，情感和意象先都很模糊隐约，似可捉摸又似不可捉摸。作者须聚精会神，再三思索推敲，才能使模糊隐约的变为明显固定的，不可捉摸的变为可捉摸的。凡有写作经验的人都得承认这话。

我们回答说，这话丝毫不错。思想本来是继续联贯地向前生展，是一种解决疑难、纠正错误的努力。它好比射箭，意在中的，但不中的也是常事。我们寻思，就是把模糊隐约的变为明显确定的，把潜意识和意识边缘的东西移到意识中心里去。这种手续有如照相调配距离，把模糊的、不合式的影子，逐渐变为明显的、合式的。诗不能全是自然流露，就因为搜寻潜意识和意识边缘的工作有时是必要的；做诗也不能全恃直觉和灵感，就因为这种搜寻有时需要极专一的注意和极坚忍的意志。但是我们要明白：这种工作究竟是“寻思”，并非情感思想本已明显固定而语言仍模糊隐约，须在“寻思”之上再加“寻言”的工作。再拿照相来打比喻，我们做诗文时，继续地在调配距离，要摄的影子是情感思想和语言相融化贯通的有机体。如果情感思想的距离调配合式了，语言的距离自然也就合式。我们并无须费照两次相的手续，先调配情感思想的距离而后再调配语言的距离。我们通常自以为在搜寻语言(调配语言的距离)，其实同时还在努力使情感思想明显化和确定化(调配情感思想的距离)。

反对者说：我们做诗文时，常苦言不能达意，须几经修改，才能碰上恰当字句。“修改”的必要证明“寻思”和“寻言”是两回事。先“寻思”，后“寻言”，是普通的经验。

我们回答：“修改”还是“寻思”问题的一个枝节。“修改”就是调配距离，但是所调配者不仅是语言，同时也还是意境。比

如韩愈定贾岛的“僧推月下门”为“僧敲月下门”，并不仅是语言的进步，同时也是意境的进步。“推”是一种意境，“敲”又是一种意境，并非先有“敲”的意境而想到“推”字，嫌“推”字不适合，然后再寻出“敲”字来改它。就我自己的经验说，我作文常修改，每次修改，都发现在话没有说清楚时，原因都在思想混乱，把思想条理弄清楚了，话自然会清楚。寻思必同时是寻言，寻言亦必同时是寻思。

## 六 古文与白话

反对者说：你这番话似乎太偏重语言而看轻文字，以为语言是活的，文字是死的。你似乎主张做诗文必全用白话。从前有许多文学作品都不是用当时流行的语言，价值仍然不可磨灭。我们可以说，除着民歌以外（就是民歌是否全用当时流行语言也还是疑问），大部分中国诗文都是用古文写的。如果依你的情感思想语言一致说，恐怕它们都不能符合你的标准吧？你似乎在盲目附和白话运动。

我们回答说：我们不敢当这个罪名。以文字的古今定文字的死活，是提倡白话者的偏见。散在字典中的文字，无论其为古为今，都是死的；嵌在有生命的谈话或诗文中的文字，无论其为古为今，都是活的。我们已经说过，文字只是一种符号，它与情感思想的关联全是习惯造成的。你惯用现在流行的文字运思，可用它做诗文；你惯用古代文字运思，就用它来做诗文，也自无不可。从前读书人朝朝暮暮都在古书里过活，古代文字对于他们并不比现代文字难，甚至于比现代文字还更便利，所以古代文字对于他们可以变成活语言。这正如我们学外国文到很纯熟的地步，有时

觉得用外国文传达情感思想，反比用中文较方便。不过这只是就作者说，如就读者说，用古代文字做诗文，对于未受古代文字训练的群众自然是一种不方便。这里我们又回到传达与社会影响的问题了。诗既以传达为要务，就不能不顾到群众了解的便利。还有一层，即从作者的观点看，现代人有现代人的生活方式和特殊情思，现代语言是和这种生活方式和情思密切相关的，所以在承认古文仍可用时，我们主张做诗文仍以用流行语言为亲切。

本来文字古今的分别也只是比较的而不是绝对的。我们现在用的文字大部分还是许慎的《说文解字》里所有的，并且有许多字的用法，现代和二千年前也并没有多大分别。现在所有的字大半是古代已有的，不过古代已有的字有许多在现代已不流行。古代文字有些能流传到现在，有些不能，原因一半在需要的变迁，一半也在习惯的变迁。习惯原可养成，所以一部分古字复活是语言发展史中所常见的自然现象，欧洲有许多诗人常爱用复活的古字。现代中国一般人说话所用的字汇实在太贫乏，除制造新字以外，让一部分古字复活也未始不是一种救济的办法。

现代人做诗文，不应该学周诒殷盘那样诘屈聱牙，为的是传达的便利。不过提倡白话者所标出的“做诗如说话”的口号也有些危险。日常的情思多粗浅芜乱，不尽可以入诗；入诗的情思都须经过一番洗炼，所以比日常的情思较为精妙有剪裁。语言是情思的结晶，诗的语言亦应与日常语言有别。无论在某一国，“说的语言”和“写的语言”都有很大的分别。说话时信口开河，思想和语言都比较粗疏，写诗文时有斟酌的余暇，思想和语言也都比较缜密。散文已应比说话精炼，诗更应比散文精炼。这所谓“精炼”可在两方面见出，一在意境，一在语言。专就语言说，有两点可以注意：第一是文法，说话通常不必句句谨遵文法的纪律，

作诗文时文法的讲究则比较谨严。其次是用字，说话所用的字在任何国都很有限，通常不过数千字，写诗文时则字典中的字大半可采用。没有人翻字典去说话，但是无论在哪一国，受过教育的人读诗文也不免都常翻字典，这简单的事实就可以证明“写的语言”比较“说的语言”丰富了。

“写的语言”比“说的语言”也比较守旧，因为说的是流动的，写的就成为固定的。“写的语言”常有不肯放弃陈规的倾向，这是一种毛病，也是一种方便。它是一种毛病，因为它容易僵硬化，失去语言的活性；它也是一种便利，因为它在流动变化中抓住一个固定的基础。在历史上有人看重这种毛病，也有人看重这种方便。看重这种方便的人总想保持“写的语言”的特性，维持它和“说的语言”的距离。在诗的方面，把这种态度推到极端的人主张诗有特殊的“诗的文字”(poetic diction)。这论调在欧洲假古典主义时代最占势力。另外一派人看重“写的语言”守旧的毛病，竭力拿“说的语言”来活化“写的语言”，使它们的距离尽量地缩短。这就是诗方面的“白话运动”。中国诗现在还在“白话运动”期。欧洲文学史上也起过数次的白话运动。最重要的有两个：一个是中世纪行吟诗人和但丁(Dante)所提倡的，一个是浪漫运动期华兹华斯诸人所提倡的。但丁选定“土语”(the vulgar tongue)为诗，同时却主张丢去“土语”的土性，取各地“土语”放在一起“筛”过一遍，筛出最精纯的一部分来另造一种“精炼的土语”(the illustrious vulgar)为做诗之用。我觉得这个主张值得深思。

总之，诗应该用“活的语言”，但是“活的语言”不一定是“说的语言”，“写的语言”也还是活的。就大体说，诗所用的应该是“写的语言”而不是“说的语言”，因为写诗时情思比较精炼。

## 第五章 诗 与 散 文

在表面上，诗与散文的分别似乎很容易认出，但是如果仔细推敲，寻常所认出的分别都不免因有例外而生问题。从亚理斯多德起，这问题曾引起许多辩论。从历史的经验看，它是颇不易解决的。要了解诗与散文的分别，是无异于要给诗和散文下定义，说明诗是什么，散文是什么。这不是易事，但也不是研究诗学者所能避免的。我们现在汇集几个重要的见解，加以讨论，看能否得到一个比较合理的看法。

### 一 音律与风格上的差异

中国旧有“有韵为诗，无韵为文”之说，近来我们发现外国诗大半无韵，就不能不把这句稍加变通，说“有音律的是诗，无音律的是散文”。这话专从形式着眼，实在经不起分析。亚理斯多德老早就说过，诗不必尽有音律，有音律的也不尽是诗。冬烘学究堆砌腐典烂调成五言八句，自己也说是在做诗。章回小说中常插入几句韵文，评论某个角色或某段情节，在前面也郑重标明“后有诗一首”的字样。一般人心目中的“诗”大半就是这么一回事。但是我们要明白：诸葛亮也许穿过八卦衣，而穿八卦衣的



不必就真是诸葛亮。如全凭空洞的形式，则《百家姓》、《千字文》、医方脉诀以及冬烘学究的试帖诗之类可列于诗，而散文名著，如《史记》、柳子厚的山水杂记、《红楼梦》、柏拉图的《对话集》、《新旧约》之类，虽无音律而有诗的风味的作品，反被摈于诗的范围以外。这种说法显然是不攻自破的。

另外一种说法是诗与散文在风格上应有分别。散文偏重叙事说理，它的风格应直截了当，明白晓畅，亲切自然；诗偏重抒情，它的风格无论是高华或平淡，都必维持诗所应有的尊严。十七八世纪假古典派作者所以主张诗应有一种特殊语言，比散文所用的较高贵。莎士比亚在《麦克白》悲剧里叙麦克白夫人用刀弑君，约翰逊批评他不该用“刀”字，说刀是屠户用的，用来杀皇帝，而且用“刀”字在诗剧里都有损尊严。这句话虽可笑，实可代表一部分人的心理。在一般人看，散文和诗中间应有一个界限，不可互越，散文象诗如齐梁人作品，是一个大毛病；诗象散文，如韩昌黎及一部分宋人的作品，也非上乘。

这种议论也经不起推敲。象布封所说的，“风格即人格”，它并非空洞的形式。每件作品都有它的特殊实质和特殊的形式，它成为艺术品，就在它的实质与形式能融贯混化。上品诗和上品散文都可以做到这种境界。我们不能离开实质，凭空立论，说诗和散文在风格上不同。诗和散文的风格不同，也正犹如这首诗和那首诗的风格不同，所以风格不是区分诗和散文的好标准。

其次，我们也不能凭空立论，说诗在风格上高于散文。诗和散文各有妙境，诗固往往能产生散文所不能产生的风味，散文也往往可产生诗所不能产生的风味。例证甚多，我们姑举两类：第一，诗人引用散文典故入诗，风味常不如原来散文的微妙深刻。例如《世说新语》；



桓公北征，经金城，见前为琅琊时种柳皆已十围，慨然曰：“木犹如此，人何以堪！”攀枝执条，泫然流涕。

这段散文，寥寥数语，写尽人物俱非的伤感，多么简单而又隽永！庾信在《枯树赋》里把它译为韵文说：

昔年种柳，依依汉南；今看摇落，凄怆江潭。桓大司马闻而叹曰：“树犹如此，人何以堪！”

这段韵文改动《世说新语》字并不多，但是比起原文，一方面较纤巧些，一方面也较呆板些。原文的既直截而又飘渺摇曳的风致在《枯树赋》的整齐合律的字句中就失去大半了。此外如辛稼轩的《哨遍》一词总括《庄子·秋水》篇的大意，用语也大半集《庄子》：

有客问洪河，百川灌雨，泾流不辨涯涘。于是焉河伯欣然喜，以为天下之美尽在己。渺溟，望洋东视，逡巡向若惊叹，谓：“我非逢子，大方达观之家，未免长见悠然笑耳！”

剪裁配合得这样巧妙，固然独具匠心，但是它总不免令人起假山笼鸟之感，《庄子》原文的那副磅礴诙谐的气概也就在这巧妙里消失了。

其次，诗词的散文序有时胜于诗本身。例如《水仙操》的序和正文：

伯牙学琴于成连，三年而成；至于精神寂寞，情之专一，未能得也。成连曰：“吾之学不能移人之情，吾师有方子春在东海中。”乃赍粮从之。至蓬莱山，留伯牙曰：“吾将迎吾师。”刺船而去，旬日不返。伯牙心悲，延颈四望，但闻海水汨没，山林杳冥，群鸟悲号，仰天叹曰：“先生将移我情！”乃援琴而作歌：“繁洞庭兮流斯护，舟楫逝兮仙不还。移形素兮蓬莱山，欷歔伤官仙不还。”

序文多么美妙！歌词所以伴乐，原不必以诗而妙，它的意义已不尽可解，但就可解者说，却比序差得远了。此外如陶潜的《桃花源》诗，王羲之的《兰亭诗》，以及姜白石的《扬州慢》词，虽然都很好，但风味隽永，似都较序文逊一筹。这些实例很可以证明诗的风格不必高于散文。

## 二 实质上的差异

形式既不足以区分诗与散文，然则实质何如呢？有许多人相信，诗有诗的题材，散文有散文的题材。就大体说，诗宜于抒情遣兴，散文宜于状物叙事说理。摩越(J. M. Murry)在《风格论》里说：“如果起源的经验是偏于情感的，我相信用诗或用散文来表现，一半取决于时机或风尚；但是如果情感特别深厚，特别切己，用诗来表现的动机是占优胜的。我不能想象莎士比亚的十四行诗集可以用散文来写。”至于散文有特殊题材，他说得更透辟：“对于任何问题的精确思考，必须用散文，音韵拘束对于它必不相容。”“一段描写，无论是写一个国家，一个逃犯，或是房子

里一切器具，如果要精细，一定要用散文。”“风俗喜剧所表现的心情，须用散文。”“散文是讽刺的最合式的工具。”征诸事实，这话也似很有证据。极好的言情的作品都要在诗里找，极好的叙事说理的作品都要在散文里找。

着重实质者并且进一步在心理上找诗与散文的差异，以为懂得散文大半凭理智，懂得诗大半凭情感。这两种懂是“知”(know)与“感”(feel)的分别。可“知”者大半可以言喻，可“感”者大半须以意会。比如陶潜的“采菊东篱下，悠然见南山”两句诗，就字句说，极其简单。如果问读者是否懂得，他们大半都说懂得。如果进一步问他们所懂得的是什么，他们的回答不外两种，不是干脆地诠释字义，用普通语言把它翻译出来，就是发挥言外之意。前者是“知”，是专讲字面的意义，后者有时是“感”，是体会字面后的情趣。就字义说，两句诗不致引起多大分歧；就情趣说，则仁者见仁，智者见智，就各各不同了。散文求人能“知”，诗求人能“感”。“知”贵精确，作者说出一分，读者便须恰见到一分；“感”贵丰富，作者说出一分，读者须在这一分之外见出许多其他东西，所谓举一反三。因此，文字的功用，在诗中和在散文中也不相同。在散文中，它在“直述”(state)，读者注重本义；在诗中它在“暗示”(suggest)，读者注重联想。罗斯教授(J. L. Lowes)在《诗的成规与反抗》一书里就是这样主张。

在大体上，这番话很有道理，但是事实上也很多反证，我们不能说，诗与散文的分别就可以在情与理的分别上见出。散文只宜于说理的话是一种传统的偏见。凡是真正的文学作品，无论是诗还是散文，里面都必有它的特殊情趣，许多小品文是抒情诗，这是大家公认的。再看近代小说，我们试想一下，哪一种可用诗表现的情趣在小说中不能表现呢？我很相信上面所引的摩越的

话，一个作家用诗或用散文来表现他的意境，大半取决于当时的风尚。荷马和莎士比亚如果生在现代，一定会写小说；陀斯妥耶夫斯基、普鲁斯特、劳伦斯诸人如果生在古希腊或伊丽莎白时代，一定会写史诗或悲剧。至于诗不能说理的话比较正确，不过我们也要明白，诗除情趣之外也都有几分理的成分，所不同者它的情理融成一片，不易分开罢了。我们能说希腊悲剧和莎士比亚悲剧里面没有“理”么？但丁的《神曲》和歌德的《浮士德》里面没有“理”么？陶潜的《形影神》以及朱熹的《感兴诗》之类作品里面没有理么？举一个很简单的例来说同样情理可表现于诗，亦可表现于散文。《论语》里“子在川上曰：‘逝者如斯夫，不舍昼夜。’”一段是散文；李白的《古风》里“前水复后水，古今相续流；新人非旧人，年年桥上游”几句是诗。在这两个实例里，我们能说散文不能表现情趣或是诗不能说理么？摩越说诗不宜于描写，大概受莱辛(Lessing)的影响，他忘记许多自然风景的描写是用诗写的；他说诗不宜于讽刺和作风俗喜剧，他忘记欧洲以讽刺和风俗喜剧著名的作者如阿里斯托芬，纠文纳儿和莫里哀诸人大半采用诗的形式。从题材性质上区别诗与散文，并不绝对地可靠，于此可见。

### 三 否认诗与散文的分别

音律和风格的标准既不足以区分诗与散文，实质的差异也不足为凭，然则我们不就要根本否认诗与散文的分别么？有些人以为这是唯一的出路。依他们看，与诗相对待的不是散文而是科学，科学叙述事理，诗与散文，就其为文学而言，表现对于事理所生的情趣。凡是具有纯文学价值的作品都是诗，无论它是否具有诗

的形式。我们常说柏拉图的《对话集》、《旧约》、六朝人的书信、柳子厚的山水杂记、明人的小品文、《红楼梦》之类散文作品是诗，就因为它们都是纯文学。亚理斯多德论诗，就是用这种看法。他不把音律看作诗的要素，以为诗的特殊功用在“模仿”。他所谓“模仿”颇近于近代人所说的“创造”或“表现”。凡是有创造性的文字都是纯文学，凡是纯文学都是诗。雪莱说：“诗与散文的分别是一个庸俗的错误。”克罗齐主张以“诗与非诗”(poetry and non-poetry)的分别来代替诗与散文的分别。所谓“诗”就包含一切纯文学，“非诗”就包含一切无文学价值的文字。

这种看法在理论上原有它的特见，不过就事实说，在纯文学范围之内，诗和散文仍有分别，我们不能否认。否认这分别就不是解决问题而是逃避问题。如果说宽一点，还不仅纯文学都是诗，一切艺术都可以叫做诗。我们常说王维“诗中有画，画中有诗”。其实一切艺术到精妙处都必有诗的境界。我们甚至于说一个人，一件事，一种物态或是一片自然风景含有诗意。“诗”字在古希腊文中的意义是“制作”。所以凡是制作或创造出来的东西都可以称为诗，无论是文学，是图画或是其他艺术。克罗齐不但否认诗与散文的分别，而且把“诗”、“艺术”和“语言”都看作没有多大分别，因为它们都是抒情的，表现的。所以“诗学”、“美学”和“语言学”在他的学说中是一件东西。这种看法用意着重艺术的整一性，它的毛病在太空泛，因过重综合而蔑视分析。诗和诸艺术，诗和纯文学，都有共同的要素，这是我们承认的。但是我们也应该知道。它们在相同之中究竟有不同者在。比如王维的画、诗和散文尺牘虽然都同具一种特殊的风格，为他的个性的流露，但是在精妙处可见于诗者不必尽可见于画，也不必尽可见于散文尺牘。我们正要研究这不同点是什么。



## 四 诗为有音律的纯文学

我们在上文已经说明过，诗与散文的分别既不能单从形式(音律)上见出，也不能单从实质(情与理的差异)上见出。在理论上还有第三个可能性，就是诗与散文的分别要同时在实质与形式两方面见出。如果采取这个看法，我们可以下诗的定义说：“诗是具有音律的纯文学。”这个定义把具有音律而无文学价值的陈腐作品，以及有文学价值而不具音律的散文作品，都一律排开，只收在形式和实质两方面都不愧为诗的作品。这一说与我们在第四章所主张的情感思想平行一致，实质形式不可分之说恰相吻合。我们的问题是：何以在纯文学之中有一部分具有诗的形式呢？我们的答案是：诗的形式起于实质的自然需要。这个答案自然还假定诗有它的特殊的实质。如果我们进一步追问：诗的实质的特殊性何在？何以它需要一种特殊形式(音律)？我们可以回到上文单从实质着眼所丢开的情与理的分别；我们可以说，就大体论，散文的功用偏于叙事说理，诗的功用偏于抒情遣兴。事理直截了当，一往无余，情趣则低徊往复，缠绵不尽。直截了当者宜偏重叙述语气，缠绵不尽者宜偏重惊叹语气。在叙述语中事尽于词，理尽于意；在惊叹语中语言是情感的缩写字，情溢于词，所以读者可因声音想到弦外之响。换句话说，事理可以专从文字的意义上去领会，情趣必从文字的声音上去体验。诗的情趣是缠绵不尽，往复的，诗的音律也是如此。举一个实例来说，比如《诗经》中的四句诗：

昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏。



如果译为现代散文，则为：

从前我走的时候，杨柳还正在春风中摇曳；现在我回来，  
天已经在下大雪了。

原诗的意义虽大致还在，它的情致就不知去向。义存而情不存，就因为译文没有保留住原文的音节。实质与形式本来平行一贯，译文不同原诗，不仅在形式，实质亦并不一致。比如“在春风中摇曳”译“依依”就很勉强，费词虽较多而含蓄却反较少。“摇曳”只是呆板的物理，“依依”却含有浓厚的人情。诗较散文难翻译，就因为诗偏重音而散文偏重义，义易译而音不易译，译即另是一回事。这个实例很可以证明诗与散文确有分别，诗的音律起于情感的自然需要。

这一说——诗为有音律的纯文学说——比其他各说都较稳妥，我个人从前也是这样主张，不过近来仔细分析事实，觉得它也只是大概不差，并没有谨严的逻辑性。有两个重要的事实值得我们注意。

第一，有和无是一个绝对的分别，就音律而论，诗和散文的分别也只是相对的而不是绝对的。先就诗说，诗必有固定的音律，是一个传统的信条。从前人对它向不怀疑，不过从自由诗、散文诗等等新花样起来以后，我们对于它就有斟酌修改的必要了。自由诗起来本很早，据说古希腊就有它。近代法国诗人采用自由体的很多，从意象派诗人(imagistes)起来之后，自由诗才成为一个大规模的运动。它究竟是什么呢？据法国音韵学者格拉芒(Grammant)说，法文自由诗有三大特征：一、法文诗最通行的亚力

山大格，每行十二音，古典派分四顿，浪漫派分三顿，自由诗则可有三顿以至于六顿。二、法文诗通常用aabb式“平韵”，自由诗可杂用abab式“错韵”，abba式“抱韵”等等。三、自由诗每行不拘守亚力山大格的成规，一章诗里各行长短可以出入。照这样看，自由诗不过就原有规律而加以变化。在中国诗中，王湘绮的《八代诗选》中的杂言就可以当作自由诗。近代象征的自由诗不合格拉芒的三条件的很多，它们有不用韵的。英文自由诗通常更自由。它的节奏好比风吹水面生浪，每阵风所生的浪自成一单位，相当于一章。风可久可暂，浪也有长有短，两行三行四行五行都可以成章。就每一章说，字行排列也根据波动节奏(cadence)的道理，一个节奏占一行，长短轻重无一定规律，可以随意变化。照这样看，它似毫无规律可言，但是它尚非散文，因为它究竟还是分章分行，章与章，行与行，仍有起伏呼应。它不象散文那样流水式地一泻直下，仍有低徊往复的趋势。它还有一种内在的音律，不过不如普通诗那样整齐明显罢了。散文诗又比自由诗降一等。它只是有诗意的小品文，或则说，用散文表现一种诗的境界，仍偶用诗所习用的词藻腔调，不过音律就几乎完全不存在了。从此可知就音节论，诗可以由极谨严明显的规律，经过不甚显著的规律，以至于无规律了。

次就散文而论，它也并非绝对不能有音律的。诗早于散文，现在人用散文写的，古人多用诗写。散文是由诗解放出来的。在初期，散文的形式和诗相差不远。比如英国，从乔叟到莎士比亚，诗就已经很可观，散文却仍甚笨重，词藻构造都还不脱诗的习惯。从十七世纪以后，英国才有流利轻便的散文。中国散文的演化史也很类似。秦汉以前的散文常杂有音律在内。随便举几条例来看看：

今夫古乐，进旅退旅，和正以广，弦匏笙簧，会守拊鼓。始奏以文，复乱以武。治乱以相，讯疾以雅。君子于是语，于是道古，修身及家，平治天下。此古乐之发也。

——《礼记·乐记》

道冲而用之，或不盈。渊乎似万物之宗。挫其锐，解其纷；和其光，同其尘，湛兮似若存。吾不知谁之子，象帝之先。

——《老子》

吾有大树，人谓之樗。其大本臃肿而不中绳墨，其小枝卷曲而不中规矩。立之途，匠者不顾。今子之言，大而无用，众所同去也。

——《庄子·逍遥游》

这都是散文，但是都有音律。中国文学中最特别的一种体裁是赋。它就是诗和散文界线上的东西：流利奔放，一泻直下，似散文；于变化多端之中仍保持若干音律，又似诗。隋唐以前大部分散文都没有脱诗赋的影响，有很明显地用韵的，也有虽不用韵而仍保持赋的华丽的词藻与整齐句法段落的。唐朝古文运动实在是散文解放运动。以后流利轻便的散文逐渐占优势，不过诗赋对于散文的影响到明清时代还未完全消灭，骈文四六可以为证。现在白话文运动还在进行，我们不能预言中国散文将来是否有一部分要回到杂用音律的路，不过想起欧战后起来的“多音散文”（polyphonic prose），这并非不可能。弗莱契（Fletcher）说它的重要

“不亚于政治上的欧战，科学上镭的发明”，虽未免过甚其词，它是一个值得注意的运动，却是无可讳言的。据罗威尔(A. Lowell)女士说：“多音散文应用诗所有的一切声音，如音节、自由诗、双声、叠韵、回旋之类；它可应用一切节奏，有时并且用散文节奏，但是通常不把某一种节奏用到很长的时间。……韵可以摆在波动节奏的终点，可以彼此紧相衔接，也可以隔很长的距离遥相呼应。”换句话说，在多音散文里，极有规律的诗句，略有规律的自由诗句以及毫无规律的散文句都可以杂烩在一块。我想这个花样在中国已“自古有之”，赋就可以说是最早的“多音散文”。看到欧美的“多音散文”运动，我们不能断定将来中国散文一定完全放弃音律，因为象“多音散文”的赋在中国有长久的历史，并且中国文字双声叠韵最多，容易走上“多音”的路。

总观以上所述事实，诗和散文在形式上的分别也是相对而不是绝对的。我们不能画两个不相交接的圆圈，把诗摆在有音律的圈子里，把散文摆在无音律的圈子里，使彼此壁垒森严，互不侵犯，诗可以由整齐音律到无音律，散文也可以由无音律到有音律。诗和散文两国度之中有一个很宽的叠合部分做界线，在这界线上有诗而近于散文，音律不甚明显的；也有散文而近于诗，略有音律可寻的。所以我们不能说“有音律的纯文学”是诗的精确的定义。

其次，这定义假定某种形式为某种实质的自然需要，也很有商酌的余地。我们先提出一个极浅近的事实，然后进一步讨论原理。先看李白的词：

箫声咽，秦娥梦断秦楼月。秦楼月，年年柳色，灞陵伤别。  
乐游原上清秋节，咸阳古道音尘绝。音尘绝，西风残照，

汉家陵阙。

再看周邦彦的词：

香馥馥，樽前有人如玉。人如玉，翠翘金凤，内家装束。娇羞爱把眉儿蹙，逢人只唱相思曲。相思曲，一声声是：怨红愁绿。

两首词都是杰作。在情调上，它们绝不相同。李词悲壮，有英雄气；周词香艳，完全是儿女气，但是在形式上它们同是填“忆秦娥”的调子，都押入声韵，句内的平仄也没有重要的差别。从此可知形式与实质并没有绝对的必然关系。无论在哪一国，固定的诗的形式都不很多，虽然所写的情趣意象尽管有无穷的变化。法文诗大半用押韵的亚力山大格，英文诗最通行的形式也只有平韵五节格(heroic couplet)及平韵五节格(blank verse)两种。欧洲诗格最谨严的莫如十四行体(sonnet)，许多性质相差甚远的诗人都同用这格式去表现千差万别的意境。中国正统的诗形式也不过四言、五古、七古、五律、七律、绝句几种。词调较多，据万氏《词律》、毛氏《填词名解》诸书所载也不过三百余种，常用者不及其半。诗人须用这有限的形式来范围千变万化的情趣和意象。如果形式与实质有绝对的必要关系，每首诗就必须自创一个格律，决不能因袭陈规了。

我们在讨论诗的起源时已经详细说明过，诗的形式大半为歌、乐、舞同源的遗痕。它是沿袭传统的，不是每个诗人根据他的某一时会的意境所特创的。诗不全是自然流露。就是民歌也有它的传统的技巧，也很富于守旧性。它也填塞不必要的字句来凑



数，用意义不恰当的字来趁韵，模仿以往的民歌的格式。这就是说，民歌的形式也还是现成的，外在的，沿袭传统的，不是自然流露的结果。

## 五 形式沿袭传统与情思语言一致说不冲突

这番话与上章情感思想语言平行一致说不互相冲突么？表面上它们似不相容，但是如果细心想一想，承认形式是沿袭的，与承认情感思想语言一致，并不相悖。第一，诗的形式是语言的纪律化之一种，其地位等于文法。语言有纪律化的必要，其实由于情感思想有纪律化的必要。文法与音律可以说都是人类对于自然的利导与征服，在混乱中所造成的条理。它们起初都是学成的习惯，在能手运用之下，习惯就变成了自然。诗人做诗对于音律，就如学外国文者对于文法一样，都是取现成纪律加以学习揣摩，起初都有几分困难，久而久之，驾轻就熟，就运用自如了。一切艺术的学习都须经过征服媒介困难的阶段，不独诗于音律为然。

“从心所欲，不逾矩”是一切艺术的成熟境界，如果因牵就固定的音律，而觉得心中情感思想尚未能恰如其分地说出，情感思想与语言仍有若干裂痕，那就是因为艺术还没有成熟。

其次，诗是一种语言，语言生生不息，却亦非无中生有。语言的文法常在变迁，任何语言的文法史都可以证明，但是每种变迁都从一个固定的基础出发，而且它向来只是演化而不是革命。诗的音律与文法一样，它们原来都是习惯，但是也是做演化出发点的习惯。诗的音律在各国都有几个固定的模型，而这些模型也随时随地在变迁。每个诗人常在已成模型范围之内，顺着情感的自然需要而加以伸缩。从诗律变迁史看，这是以往历史所走的一



条大道。比如在中国，由四言而五言，由五言而七言，由诗而赋而词而曲而弹词，由古而律，后一阶段都不同前一阶段，但常仍有几分是沿袭前一阶段。宇宙一切都常在变，但变之中仍有不变者在；宇宙一切都彼此相异，但异之中亦仍有相同者在。语言的变化以及诗的音律的变化不过是这公理中一个节目。诗的音律有变的必要，就因为固定的形式不能应付生展变动的情感思想。如果情感思想和语言可以不一致，则任何情感思想都可纳入几个固定的模型里，诗的形式便无变的必要。不过变必自固定模型出发，而变来变去，后一代的模型与前一代的模型仍相差不远，换句话说，诗还是有一个“形式”。这还是因为人类情感思想在变异之中仍有一个不变不易的基础。所以“形式”的存在与应用不能证明情感与语言不是平行一致的。

## 六 诗的音律本身的价值

关于诗的音律问题，我们要尊重历史的事实，不必一味武断。诗的疆域日渐剥削，散文的疆域日渐扩大，这是一件不容否认的历史的事实。荷马用史诗体写的东西，索福克勒斯和莎士比亚用悲剧体裁写的东西，现代人都用散文小说写；阿里斯托芬和莫里哀用有音律的喜剧形式写的东西，现代人用散文戏剧写；甚至于从前人用抒情诗写的东西，现代人也用散文小品文写。现在还有人用诗的形式来写信来做批评论文么？希腊罗马时代的学者和他们的模仿者用诗写信做论文却是常事。我想徐志摩如果生在六朝，他也许用赋的体裁写《死城》和《浓得化不开》。摩越在《风格论》里说一个作家采用诗或散文来表现他的情感思想，大半取决于当时的风尚。他以为在我们这个时代，爱好小说是健康的趣味，

爱好诗有几分是不健康的趣味。这番话很有至理。

不过真理往往有两方面。诗的形式纵然是沿袭传统的，它一直流传到现在，也自然有它的内在价值。它将来也许不至完全被散文吞并。艺术的基本原则在“寓变化于整齐”。诗的音律好处之一，就在给你一个整齐的东西做基础，可以让你去变化。散文入手就是变化，变来变去，仍不过是无固定形式。诗有格律可变化多端，所以诗的形式比散文的实较繁富。

就作者说，牵就已成规律是一种困难，但是战胜技术的困难是艺术创造的乐事，读诗的快感也常起于难能可贵的纯熟与巧妙。许多词律分析起来多么复杂，但是在词人手里运用起来，又多么自然！把极勉强的东西化成极自然，这是最能使我们惊赞的。同时，象许多诗学家所说的，这种带有困难性的音律可以节制豪放不羁的情感想象，使它们不至于一放不可收拾。情感想象本来都有几分粗野性，写在诗里，它们却常有几分冷静、肃穆与整秩，这就是音律所锻炼出来的。

有规律的音调继续到相当时间，常有催眠作用，“摇床歌”是极端的实例。一般诗歌虽不必尽能催眠，至少也可以把所写的意境和尘俗间许多实用的联想隔开，使它成为独立自足的世界。诗所用的语言不全是日常生活的语言，所以读者也不至以日常生活的实用态度去应付它，他可以聚精会神地观照纯意象。举一个例来说，《西厢记》里“软玉温香抱满怀，春至人间花弄色，露滴牡丹开”这段词其实是描写男女私事，颇近于淫秽，而读者在欣赏它的文字美妙、声音和谐时，往往忘其为淫秽。拿这段词来比《水浒》里潘金莲和西门庆的故事或者《红楼梦》里贾琏和鲍二家的故事，我们就立刻见出音律的功用。同理，许多悲惨、淫秽或丑陋的材料，用散文写，仍不失其为悲惨、淫秽或丑陋，披

上诗的形式，就多少可以把它美化。比如母杀子，妻杀夫，女逐父，子娶母之类故事在实际生活中很容易引起痛恨与嫌恶，但是在希腊悲剧和莎士比亚的悲剧中，它们居然成为庄严灿烂的艺术意象，就因为它们表现为诗，与日常语言隔着一层，不致使人看成现实，以实用的态度去对付它们，我们的注意力被吸收于美妙的意象与和谐的声音方面去了。用美学术语来说，音律是一种制造“距离”的工具，把平凡粗陋的东西提高到理想世界。

此外，音律的最大的价值自然在它的音乐性。音乐自身是一种产生浓厚美感的艺术，它和诗的关系待下章详论。

## 第六章 诗与乐——节奏

在历史上诗与乐有很久远的渊源，在起源时它们与舞蹈原来是三位一体的混合艺术。声音、姿态、意义三者互相应和，互相阐明，三者都离不开节奏，这就成为它们的共同命脉。文化渐进，三种艺术分立，音乐专取声音为媒介，趋重和谐；舞蹈专取肢体形式为媒介，趋重姿态；诗歌专取语言为媒介，趋重意义。三者虽分立，节奏仍然是共同的要素，所以它们的关系常在藕断丝连的。诗与乐的关系尤其密切，诗常可歌，歌常伴乐。从德国音乐家瓦格纳(Wagner)宣扬“乐剧”运动以后，诗剧与乐曲携手并行，互相辉映，又参之以舞，诗、乐、舞在原始时代的结合似乎又恢复起来了。

论性质，在诸艺术之中，诗与乐也最相近。它们都是时间艺术，与图画、雕刻只借空间见形象者不同。节奏在时间绵延中最易见出，所以在其他艺术中不如在诗与音乐中的重要。诗与乐所用的媒介有一部分是相同的。音乐只用声音，诗用语言，声音也是语言的一个重要成分。声音在音乐中借节奏与音调的“和谐”(harmony)而显其功用，在诗中也是如此。

因为诗与乐在历史上的渊源和在性质上的类似，有一部分诗人与诗论者极力求诗与乐的接近。佩特在《文艺复兴论》里说：

“一切艺术都以逼近音乐为指归。”他的意思是：艺术的最高理想是实质与形式混化无迹。这个主张在诗方面响应者尤多。有一派诗人，象英国的斯温伯恩(Swinburne)与法国的象征派，想把声音抬到主要的地位，魏尔伦(Verlaine)在一首论诗的诗里大声疾呼“音乐呵，高于一切！”(de la musique avant toute chose)一部分象征诗人有“着色的听觉”(colour-hearing)一种心理变态，听到声音，就见到颜色。他们根据这种现象发挥为“感通说”(correspondance, 参看波德莱尔用这个字为题的十四行诗)，以为自然界现象如声色嗅味触觉等所接触的在表面虽似各不相谋，其实是遥相呼应、可相感通的，是互相象征的。所以许多意象都可以借声音唤起来。象征运动在理论上演为伯列蒙(Abbé Brémond)的“纯诗”说。诗是直接打动情感的，不应假道于理智。它应该象音乐一样，全以声音感人，意义是无关紧要的成分。这一说与美学中形式主义不谋而合，因为语言中只有声音是“形式的成分”。近来中国诗人有模仿象征派者，音与义的争执闹得很热烈。在本章里我们从分析诗与乐的异同下手，来替音义孰重问题找一个答案。

诗与乐的基本的类似点在它们都用声音。但是它们也有一个基本的异点，音乐只用声音，它所用的声音只有节奏与和谐两个纯形式的成分，诗所用的声音是语言的声音，而语言的声音都必伴有意义。诗不能无意义，而音乐除较低级的“标题音乐”(programme music)以外，无意义可言。诗与乐的一切分别都是从这个基本分别起来的。这个分别本极浅近易解，却有许多人忘记它而陷于偏激与错误。我们先抓住这个基本异点，来分析诗与乐的共同命脉——节奏。

## 一 节奏的性质

节奏是宇宙中自然现象的一个基本原则。自然现象彼此不能全同，亦不能全异。全同全异不能有节奏，节奏生于同异相承续，相错综，相呼应。寒暑昼夜的来往，新陈的代谢，雌雄的匹偶，风波的起伏，山川的交错，数量的乘除消长，以至于玄理方面反正的对称，历史方面兴亡隆替的循环，都有一个节奏的道理在里面。艺术返照自然，节奏是一切艺术的灵魂。在造形艺术则为浓淡、疏密、阴阳、向背相配称，在诗、乐、舞诸时间艺术则为高低、长短、疾徐相呼应。

在生灵方面，节奏是一种自然需要。人体中各种器官的机能如呼吸、循环等等都是一起一伏地川流不息，自成节奏。这种生理的节奏又引起心理的节奏，就是精力的盈亏与注意力的张弛，吸气时营养骤增，脉搏跳动时筋肉紧张，精力与注意力亦随之提起；呼气时营养暂息，脉搏停伏时筋肉弛懈，精力与注意力亦随之下降。我们知觉外物时需要精力与注意力的饱满凝聚，所以常不知不觉地希求自然界的节奏和内心的节奏相应和。有时自然界本无节奏的现象也可以借内心的节奏而生节奏。比如钟表机轮所作的声响本是单调一律，没有高低起伏，我们听起来，却觉得它轻重长短相间。这是很自然的，呼吸、循环有起伏，精力有张弛，注意力有紧松，同一声音在注意力紧张时便显得重，在注意力松懈时便显得轻，所以单调一律的声音继续响下去，可以使听者听到有规律的节奏。

这个简单的事实可以揭示节奏的一个重要分别。节奏有“主观的”与“客观的”两种。我们所听到的钟表的节奏完全是主观



的，没有客观的基础。有时自然现象本有它的客观的节奏，我们所听到的节奏不必与它完全相符合。比如一组相邻两音高低为 1 与 3 之比，另一组相邻两音高低为 1 与 5 之比，同一 1 音在前组听起来较高，在后组听起来较低，因为受邻音高低反衬的影响不同。这正犹如同一炮声在与枪声同听时和与雷声同听时所生的印象有高低之别一样。

主观的节奏的存在证明外物的节奏可以因内在的节奏改变。但是内在的节奏因外物的节奏改变也是常事。诗与音乐的感动性就是从这种改变的可能起来的，有机体本来最善于适应环境，而模仿又是动物的一种很原始的本能。看见旁人发笑，自己也随之发笑；看见旁人踢球，自己的腿脚也随之跃跃欲动；看见山时我们不知不觉地挺胸昂首；看见杨柳轻盈摇荡时，我们也不自觉轻松舒畅起来。这都是极普遍的经验。外物的节奏也同样地逼着我们的筋肉及相关器官去适应它，模仿它。单就声音的节奏来说，它是长短、高低、轻重、疾徐相继承的关系。这些关系时时变化，听者所费的心力和所用的身心的活动也随之变化。因此，听者心中自发生一种节奏和声音的节奏相平行。听一曲高而急促的调子，心力与筋肉亦随之作一种高而急促的活动；听一曲低而柔缓的调子，心力与筋肉也随之作一种低而柔缓的活动。诗与音乐的节奏常有一种“模型”(pattern)，在变化中有整齐，流动生展却常回旋到出发点，所以我们说它有规律。这“模型”印到心里也就形成了一种心理的模型，我们不知不觉地准备着照这个模型去适应，去花费心力，去调节注意力的张弛与筋肉的伸缩。这种准备在心理学上的术语是“预期”(expectation)。有规律的节奏都必能在生理、心理中印为模型，都必能产生预期。预期的中不中就是节奏的快感与不快感的来源。比如读一首平仄相间的诗，读

到平声时我们不知不觉地预期仄声的复返，读到仄声时又不知不觉地预期平声的复返。预期不断地产生，不断地证实，所以发生恰如所料的快慰。不过全是恰如所料，又不免呆板单调，整齐中也要有变化，有变化时预期不中所引起的惊讶也不可少。它不但破除单调，还可以提醒注意力，犹如柯尔律治所比譬的上楼梯，步步上升时猛然发现一步梯特别高或特别低，注意力就猛然惊醒。

从上面的分析看，外物的客观的节奏和身心的内在节奏交相影响，结果在心中的印象才是主观的节奏，诗与乐的节奏就是这种主观的节奏，它是心物交感的结果，不是一种物理的事实。

## 二 节奏的谐与拗

身心的内在节奏与客观的节奏虽可互相改变，却有一个限度。就内在的节奏影响外物的节奏来说，我们可以从有规律的钟表声听出节奏，不能从闹市的嘈杂声中听出节奏；可以把钟表声听得比实际的高一点或低一点，不能把它听成雷声或蚊声。其次，就外物的节奏影响内在的节奏来说，它是依适应与模仿的原则把外物的节奏模型印到心里去，这种模型必须适合心的感受力，过高过长以及过于错杂的声音，或是过低过短过于单调的声音，都与身心的自然要求相违背。

理想的节奏须能适合生理、心理的自然需要，这就是说，适合于筋肉张弛的限度，注意力松紧的起伏回环，以及预期所应有的满足与惊讶，所谓“谐”和“拗”的分别就是从这个条件起来的。如果物态的起伏节奏与身心内在的节奏相平行一致，则心理

方面可以免去不自然的努力，感觉得愉快，就是“谐”，否则便是“拗”。节奏的快感至少有一部分是象斯宾塞(Spencer)所说的，起于精力的节省。

从物理方面说，声音相差的关系本来只可以用数量比例表出，无所谓谐与拗，谐与拗是它对于生理、心理所生的影响。听音乐时，比如京戏或鼓书，如果演奏者艺术完美，我们便觉得每字音的长短、高低、疾徐都恰到好处，不能多一分也不能少一分。如果某句落去一板或是某板出乎情理地高一点或低一点，我们的全身筋肉就猛然感到一种不愉快的震撼。通常我们听音乐或歌唱时用手脚去“打板”，其实全身筋肉都在“打板”。在“打板”时全身筋肉与心的注意力已形成一个“模型”，已潜伏一种预期，已准备好一种适应方式。听见的音调与筋肉所打的板眼相合，与注意力的松紧调剂，与所准备的适应方法没有差讹，我们便觉得“谐”，否则便觉得“拗”。诗的谐与拗也是如此辨别出来的。比如“弃我去者昨日之日不可留，乱我心者今日之日多烦忧”两句诗念起来很顺口，听起来很顺耳。“顺口”、“顺耳”就是适合身心的自然需要，就是“谐”。如果把后句改为“今日之日多忧”或“今日之日多烦恼”，意义虽无甚更动，却马上觉得不顺口，不顺耳，那就是“拗”了。

每一曲音乐或是每一节诗都可以有一个特殊的节奏模型，既成为“模型”，如果不太违反生理、心理自然需要的话，都可以印到心里去，浸润到筋肉系统里去，产生节奏应有的效果。所以“谐”与“拗”不是看节奏是否很呆板地抄袭某种固定的传统的模型。从前讲中国诗词的人以为谨遵“仄仄平平仄，平平仄仄平”式的模型便是“谐”，否则便是“拗”，那是一种误解。他们把谐与拗完全看成物理的事实，不知道它们实在是对于生理、心理

所生的影响。而且在诗方面，声音受意义影响，它的长短、高低、轻重等分别都跟着诗中所写的情趣走，原来不是一套死板公式。比如我们在第五章所引的李白和周邦彦的两首《忆秦娥》虽然同用一个调子，节奏并不一样。只有不懂诗的人才会把“音尘绝，西风残照，汉家陵阙”（李）和“相思曲，一声声是：怨红愁绿”（周）两段同形式的词句，念成同样的节奏。诗的节奏决不能制成定谱。即依定谱，每首诗的节奏亦决不是定谱所指示的节奏。蒲柏和济慈都用“五节平韵格”（heroic couplet），弥尔顿（Milton）和布朗宁（Browning）都用“无韵五节格”（blank verse），陶潜和谢灵运都用五古，李白和温庭筠都用七律，他们的节奏都相同么？这是一个极浅而易见的道理，我们特别提出，因为古今中外都有许多人离开具体的诗而凭空论地讲所谓“声调谱”。

乐的节奏可谱，诗的节奏不可谱；可谱者必纯为形式的组合，而诗的声音组合受文字意义影响，不能看成纯形式的。这也是诗与乐的一个重要的分别。

### 三 节奏与情绪的关系

声音与情绪的密切关系是古今中外诗人们所常谈论的。《乐记》中有一段话最透辟：

乐者音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故其哀心感者其声噍以杀，其乐心感者其声啾以缓，其喜心感者其声发以散，其怒心感者其声粗以厉，其敬心感者其声直以廉，其爱心感者其声和以柔。六者非性也，感于物而后动。

在西方哲学中倡音乐表情说者以叔本华为最著。他的音乐定义是“意志的客观化”(the objectification of will)，他所谓“意志”包涵情绪在内。

声音与情绪的关系是很原始普遍的。师襄鼓琴，游鱼出听，或仅是一种传说。据美国心理学者休恩(Schoen)的实验，则动物确实能随音调变动而生种种情绪与动作。每种音乐都各表现一种特殊的情绪。古希腊人就已注意到这个事实，他们分析当时所流行的七种音乐，以为E调安定，D调热烈，C调和蔼，B调哀怨，A调发扬，G调浮躁，F调淫荡。亚理斯多德最推重C调，以为它最宜于陶养青年。近代英国乐理学家鲍威尔(E. Power)研究所得的结论亦颇相似（详见拙著《文艺心理学》附录第三章《声音美》）。这种事实的生理基础尚待实验科学去仔细探讨，不过粗略的梗概是可以推想的。高而促的音易引起筋肉及相关器官的紧张激昂，低而缓的音易引起它们的弛懈安适。联想也有影响。有些声音是响亮清脆的，容易使人联想起快乐的情绪；有些声音是重浊阴暗的，容易使人联想起忧郁的情绪。

以上只就独立的音调说。诸音调配合、对比、反衬、连续继承而波动，乃生节奏。节奏是音调的动态，对于情绪的影响更大。我们可以说，节奏是传达情绪的最直接而且最有力的媒介，因为它本身就是情绪的一个重要部分。我们生理、心理方面都有一种自然节奏，起于筋肉的伸缩以及注意力的张弛，已如上述。这是常态的节奏。情绪一发动，呼吸、循环种种作用受扰动，筋肉的伸缩和注意力的张弛都突然改变常态，原来常态的节奏自然亦随之改变。换句话说，每种情绪都有它的特殊节奏。人类的基本情绪大致相同，它们所引起的生理变化与节奏也自然有一个共同模型。喜则笑，哀则哭，羞则面红耳赤，惧则手足震颤，这是显而



易见的。细微而不易察觉的节奏当亦可由此类推。作者（音乐家或诗人）的情绪直接地流露于声音节奏，听者依适应与模仿的原则接受这声音节奏，任其浸润蔓延于身心全部，于是依部分联想全体的原则，唤起那种节奏所常伴的情绪。这两种过程——表现与接受——都不必假道于理智思考，所以声音感人如通电流，如响应声，是最直接的，最有力的。

“情绪”原来含有“感动”的意思。情绪发生时生理、心理全体机构都受感动，而且每种情绪都有准备发反应动作的倾向，例如恐惧时有准备逃避的倾向，愤怒时有准备攻击的倾向。生理方面（尤其是筋肉系统）的这种动作的准备与倾向在心理学上叫做“动作趋势”（motor sets），节奏引起情绪，通常先激动它的特殊的“动作趋势”。我们听声音节奏，不仅须调节注意力，而且全体筋肉与相关器官都在静听，都在准备着和听到的节奏应节合拍地动作。某种节奏激动某种“动作趋势”，即引起它所常伴着的情绪。但是节奏是抽象的，不是具体的情境，所以不能产生具体的情绪，如日常生活中的愤怒、畏惧、妒忌、嫌恶等等，只能引起各种模糊隐约的抽象轮廓，如兴奋、颓唐、欣喜、凄惻、平息、虔敬、希冀、眷念等等。换句话说，纯粹的声音节奏所唤起的情绪大半无对象，所以没有很明显固定的内容，它是形式化的情绪。

诗于声音之外有文字意义，常由文字意义托出一个具体的情境来。因此，诗所表现的情绪是有对象的，具体的，有意义内容的。例如杜工部的《石壕吏》、《新婚别》、《兵车行》诸作所表现的不是抽象的凄惻，而是乱离时代兵役离乡别井、妻离子散的痛苦；陶渊明的《停云》、《归田园居》诸作所表现的不是抽象的欣喜与平息，而是乐道安贫与自然相默契者的冲淡胸怀与怡



悦情绪。我们读诗常设身处地，体物入微，分享诗人或诗中主角所表现的情绪。这种具体情绪的传染浸润，得力于纯粹的声音节奏者少，于文字意义者多。诗与音乐虽同用节奏，而所用的节奏不同，诗的节奏是受意义支配的，音乐的节奏是纯形式的，不带意义的；诗与音乐虽同产生情绪，而所生的情绪性质不同，一是具体的，一是抽象的。这个分别是很基本的，不容易消灭的。瓦格纳想在乐剧中把这个分别打消，使诗与音乐熔于一炉。其实听乐剧者注意到音乐即很难同时注意到诗，注意到诗即很难同时注意到音乐。乐剧是一种非驴非马的东西，含有一个很大的矛盾。

#### 四 语言的节奏与音乐的节奏

诗是一种音乐，也是一种语言。音乐只有纯形式的节奏，没有语言的节奏，诗则兼而有之。这个分别最重要。以上两节中已略陈端倪，现在把它提出来特别细加分析。

先分析语言的节奏。它是三种影响合成的。第一是发音器官的构造。呼吸有一定的长度，在一口气里我们所说出的字音也因而有限制；呼吸一起一伏，每句话中各字音的长短轻重也因而不能一律。念一段毫无意义的文字，也不免带几分抑扬顿挫。这种节奏完全由于生理的影响，与情感和理解都不相干。其次是理解的影响。意义完成时的声音须停顿，意义有轻重起伏时，声音也随之有轻重起伏。这种起于理解的节奏为一切语言所公有，在散文中尤易见出。第三是情感的影响。情感有起伏，声音也随之有起伏；情感有往复回旋，声音也随之有往复回旋。情感的节奏与理解的节奏虽常相辅而行，不易分开，却不是同一件事。比如演说，有些人先将讲稿做好读熟，然后登台背诵，条理尽管清晰，

词藻尽管是字斟句酌来的，而听者却往往不为之动。也有些人不先预备，临时信口开河，随临时的情感兴会和思路支配，往往能娓娓动听，虽然事后在报纸上读记录下来的演讲词，倒可能很平凡芜琐。前一派所倚重的只是理解的节奏，后一派所倚重的是情感的节奏。理解的节奏是呆板的，偏重意义；情感的节奏是灵活的，偏重腔调。

照以上的分析看，语言的节奏全是自然的，没有外来的形式支配它。音乐的节奏是否也是如此呢？旧乐理学家的答复似乎是肯定的。英国斯宾塞和法国格雷特里(Gretry)都曾经主张音乐起于语言。自然语言的声调节奏略经变化，便成歌唱，乐器的音乐则从模仿歌唱的声调节奏发展出来。所以斯宾塞说：“音乐是光彩化的语言。”瓦格纳的乐剧运动就是根据“音乐表现情感”说，拿无文字意义的音乐和有文字意义的诗剧混合在一起。

这一派学说近来已为多数乐理学家所摈弃。德国华拉歇克(Wallashek)和斯徒夫(Stumpf)以及法国德拉库瓦(Delacroix)诸人都以为音乐和语言根本不同，音乐并不起于语言，音乐所用的音有一定的分量，它的音阶是断续的，每音与它的邻音以级数递升或递降，彼此成固定的比例。语言所用的音无一定的分量，从低音到高音一线联贯，在声带的可能性之内，我们可以在这条线上取任何音来使用，前音与后音不必成固定的比例。这只是指音的高低，音的长短亦复如此。还不仅如此，我们已再三说过，语言都有意义，了解语言就是了解它的意义；纯音乐都没有意义，欣赏音乐要偏重声音的形式关系，如起承转合、比称呼应之类。总之，语言的节奏是自然的，没有规律的，直率的，常倾向变化；音乐的节奏是形式化的，有规律的，回旋的，常倾向整齐。

诗源于歌，歌与乐相伴，所以保留有音乐的节奏；诗是语言

的艺术，所以含有语言的节奏。就音节而论，诗是“相反者之同一”，象哲学家所说的；自然之中有人为，束缚之中有自由，整齐之中有变化，沿袭之中有新创，“从心所欲”而却能“不逾矩”。诗的难处在此，妙处也在此。想把诗变成音乐，变成一种纯粹的声音组织，那是无异于斩头留尾，而仍想保持有机体的生命。音乐所不能明白表现的，诗可以明白表现，正因为它有音乐所没有的一个要素——文字意义。现在要把它所特有的要素丢开，让它勉强去做只有音乐所能做的事，无论它是否能做得到，纵然做得到，也不过使它变成音乐的附赘悬瘤。我们并非轻视诗的音乐成分。不能欣赏诗的音乐者对于诗的精微处恐终隔膜。我们所特别着重的论点只是：诗既用语言，就不能不保留语言的特性，就不能离开意义而去专讲声音。

## 五 诗的歌诵问题

诗的节奏是音乐的，也是语言的。这两种节奏分配的分量随诗的性质而异：纯粹的抒情诗都近于歌，音乐的节奏往往重于语言的节奏；剧诗和叙事诗都近于谈话，语言的节奏重于音乐的节奏。它也随时代而异：古歌而今诵，歌重音乐的节奏而诵重语言的节奏。

诵诗在西方已成为一种专门艺术。戏剧学校常列诵诗为必修功课，公众娱乐和文人集会中常有诵诗一项节目。诵诗的难处和做诗的难处一样，一方面要保留音乐的形式化的节奏，一方面又要顾到语言的节奏，这就是说，要在牵就规律之中流露活跃的生气。现在姑举我个人在欧洲所见到的为例。在法国方面，诵诗法以国家戏剧所通用者为标准。法国国家戏院除排演诗剧以外，常

有诵诗节目。英国无国家戏院，老维克(Old Vic)戏院“莎士比亚班”诵诗剧的方法也是一个标准。此外私人集团诵诗的也不少。诗人蒙罗(Harold Monro)在世时(他死在一九三二年)，每逢礼拜四晚邀请英国诗人到他在伦敦所开的“诗歌书店”里朗诵他们自己的诗。就我在这些地方所得的印象说，西方人诵诗的方法也不一律。粗略地说，戏院偏重语言的节奏，诗人们自己大半偏重音乐的节奏。这两种诵法有“戏剧诵”(dramatic recitation)和“歌唱诵”(singsong recitation)的称呼。有些诗人根本反对“戏剧诵”，以为诗的音律功用非在产生实际生活的联想，造成一种一尘不染的心境，使听者聚精会神地陶醉于诗的意象和音乐。语言的节奏太现实，易起实际生活的联想，使心神分散。不过“戏剧诵”也很流行，它的好处在能表情。有些人设法兼收“歌唱式”与“戏剧式”，以调和语言和音乐的冲突。例如：

Tomórrow is our wedding day.

这句诗在流行语言中只有两个重音，如上文“/”号所标记的。但是就“轻重格”(iambic)的规律说，它应该轻重相间，有四个重音，如下式：

Tomórr<sup>1</sup>ow ís<sup>2</sup> our wedding dáy.

如此读去，则本来无须着重的音须勉强着重，就不免失去语言的神情了。但是如果完全依流行语言的节奏，则又失去诗的音律性。一般诵诗者于是设法调和，读如下式：

Tomórrw is our wedding dáy.

这就是在音乐节奏中丢去一个重音(is)以求合于语言,在语言节奏中加上一个重音(day),以求合于音律。这样办,两种节奏就可并行不悖了。这只是就极粗浅的说。诵诗的技艺到精微处有云行天空卷舒自如之妙。这就不易求诸形迹,所谓“神而明之,存乎其人”了。

中国人对于诵诗似不很讲究,颇类似和尚念经,往往人自为政,既不合语言的节奏,又不合音乐的节奏。不过就一般哼旧诗的方法看,音乐的节奏较重于语言的节奏,性质极不相近而形式相同的诗往往被读成同样的调子。中国诗一句常分若干“逗”(或“顿”),逗有表示节奏的功用,近于法文诗的“逗”(cesure)和英文诗的“步”(foot)。在习惯上逗的位置有一定的。五言句常分两逗,落在第二字与第五字,有时第四字亦稍顿。七言句通常分三逗,落在第二字、第四字与第七字,有时第六字亦稍顿。读到逗处声应略提高延长,所以产生节奏,这节奏大半是音乐的而不是语言的。例如“汉文皇帝有高台”,“文”字在义不能顿而在音宜顿;“鸿雁不堪愁里听,云山况是客中过”,“堪”、“是”两虚字在义不宜顿而在音宜顿;“永夜角声悲自语,中天月色好谁看”,“悲”、“好”两字在语言节奏宜长顿,“声”、“色”两字不宜顿,但在音乐节奏中逗不落在“悲”、“好”而反落在“声”、“色”。再如辛稼轩的《沁园春》:

杯汝前来。老子今朝,点检形骸。甚长年抱渴,咽如焦釜,于今喜眩,气似奔雷。汝说刘伶,古今达者,醉后何妨死便埋。浑如此,叹汝于知己,真少恩哉。

这首词用对话体，很可以用语言的节奏念出来，但原来依词律的句逗就应该大加改变。例如“杯汝前来”应读为“杯，汝前来！”“老子今朝，点检形骸”应读为“老子今朝点检形骸”。“汝说刘伶古今达者”应读为“汝说：刘伶古今达者”。

新诗起来以后，旧音律大半已放弃，但是一部分新诗人似乎仍然注意到音节。新诗还在草创时代，情形极为紊乱，很不容易抽绎一些原则出来。就大体说，新诗的节奏是偏于语言的。音乐的节奏在新诗中有无地位，它应该不应该有地位，还须待大家虚心探讨，偏见和武断是无济于事的。



## 第七章 诗与画——评莱辛的诗画异质说

### 一 诗画同质说与诗乐同质说

苏东坡称赞王摩诘说：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”这是一句名言，但稍加推敲，似有语病。谁的诗，如果真是诗，里面没有画？谁的画，如果真是画，里面没有诗？希腊诗人西摩尼得斯(Simonides)说过：“诗为有声之画，画为无声之诗。”宋朝画论家赵孟頫也说过这样的话，几乎一字不差。这种不谋而合可证诗画同质是古今中外一个普遍的信条。罗马诗论家贺拉斯(Horace)所说的“画如此，诗亦然”(Ut pictura, poesis)尤其是谈诗画者所津津乐道的。道理本来很简单。诗与画同是艺术，而艺术都是情趣的意象化或意象的情趣化。徒有情趣不能成诗，徒有意象也不能成画。情趣与意象相契合融化，诗从此出，画也从此出。

话虽如此说，诗与画究竟是两种艺术，在相同之中有不同者在。就作者说，同一情趣饱和的意象是否可以同样地表现于诗亦表现于画？媒介不同，训练修养不同，能作诗者不必都能作画，能作画者也不必都能作诗。就是对于诗画兼长者，可用画表现的

不必都能用诗表现，可用诗表现的也不必都能用画表现。就读者说，画用形色是直接的，感受器官最重要的是眼；诗用形色借文字为符号，是间接的，感受器官除眼之外耳有同等的重要。诗虽可“观”而画却不可“听”。感官途径不同，所引起的意象与情趣自亦不能尽同。这些都是很显然的事实。

诗的姊妹艺术，一是图画，一是音乐。柏拉图在《理想国》里论诗，拿图画来比拟。实物为理式(idea)的现形(appearance)，诗人和画家都仅模仿实物，与哲学探求理式不同，所以诗画都只是“现形的现形”，“模仿的模仿”，“和真实隔着两重”。这一说一方面着重诗画描写具体形象，一方面演为艺术模仿自然说。前一点是对的，后一点则蔑视艺术的创造性，酿成许多误解。亚理斯多德在《诗学》里对于他的老师的见解曾隐含一个很中肯的答辩。他以为诗不仅模仿现形，尤其重要的是借现形寓理式。

“诗比历史更近于哲学”，这就是说，更富于真实性，因为历史仅记载殊象(现形)，而诗则于殊象中见共象(理式)。他所以走到这种理想主义，就因为他拿来比拟诗的不是图画而是音乐。在他看，诗和音乐是同类艺术，因为它们都以节奏、语言与“和谐”三者为媒介。在《政治学》里他说音乐是“最富于模仿性的艺术”。照常理说，音乐在诸艺术中是最无所模仿的。亚理斯多德所谓“模仿”与柏拉图所指的仅为抄袭的“模仿”不同，它的涵义颇近于现代语的“表现”。音乐最富于表现性。以音乐比诗，所以亚理斯多德能看出诗的“表现”一层功用。

拟诗于画，易侧重模仿现形，易走入写实主义；拟诗于乐，易侧重表现自我，易走入理想主义。这个分别虽是陈腐的，却是基本的。柯尔律治说得好：“一个人生来不是柏拉图派，就是亚理斯多德派。”我们可以引申这句话来说：“一个诗人生来不是

侧重图画，就是侧重音乐；不是侧重客观的再现，就是侧重主观的表现。”我们说“侧重”，事实上这两种倾向相调和折衷的也很多。在历史上这两种倾向各走极端而形成两敌派的，前有古典派与浪漫派的争执，后有法国帕尔纳斯派与象征派的争执，真正大诗人大半能调和这两种冲突，使诗中有画也有乐，再现形象同时也能表现自我。

## 二 莱辛的诗画异质说

诗的图画化和诗的音乐化是两种根本不同的看法。比较起来，诗的音乐化一说到十九世纪才盛行，以往的学者大半特别着重诗与画的密切关联。诗画同质说在西方如何古老，如何普遍，以及它对于诗论所生的利弊影响如何，美国人文主义倡导者白璧德(Babbitt)在《新拉奥孔》一书中已经说得很详尽，用不着复述。这部书是继十八世纪德国学者莱辛的《拉奥孔》而作的。这是近代诗画理论文献中第一部重要著作。从前人都相信诗画同质，莱辛才提出很丰富的例证，用很动人的雄辩，说明诗画并不同质。各种艺术因为所使用的媒介不同，各有各的限制，各有各的特殊功用，不容互相混淆。我们现在先概括地介绍莱辛的学说，然后拿它作讨论诗与画的起点。

拉奥孔是十六世纪在罗马发掘出来的一座雕像，表现一位老人——拉奥孔——和他的两个儿子被两条大蛇绞住时的苦痛挣扎的神情。据希腊传说，希腊人因为要夺回潜逃的海伦后，举兵围攻特洛伊(Troy)城，十年不下。最后他们佯逃，留着一匹腹内埋伏精兵的大木马在城外，特洛伊人看见木马，视为奇货，把它移到城内，夜间潜伏在马腹的精兵一齐跳出来，把城门打开，城

外伏兵于是乘机把城攻下。当移木马入城时，特洛伊的典祭官拉奥孔极力劝阻，说木马是希腊人的诡计。他这番忠告激怒了偏心于希腊人的海神波赛冬。当拉奥孔典祭时，河里就爬出两条大蛇，一直爬到祭坛边，把拉奥孔和他的两个儿子一齐绞死。这是海神对于他的惩罚。

这段故事是罗马诗人维吉尔(Virgil)的《伊尼特》(Aeneid)第二卷里最有名的一段。十六世纪在罗马发现的拉奥孔雕像似以这段史诗为蓝本。莱辛拿这段诗和雕像参观互较，发现几个重要的异点。因为要解释这些异点，他才提出诗画异质说。

据史诗，拉奥孔在被捆时放声号叫；在雕像中他的面孔只表现一种轻微的叹息，具有希腊艺术所特有的恬静与肃穆。为什么雕像的作者不表现诗人所描写的号啕呢？希腊人在诗中并不怕表现苦痛，而在造形艺术中却永远避免痛感所产生的面孔筋肉挛曲的丑状。在表现痛感之中，他们仍求形象的完美。“试想象拉奥孔张口大叫，看看印象如何。……面孔各部免不了呈现很难看的狞恶的挛曲，姑不用说，只是张着大口一层，在图画中是一个黑点，在雕刻中是一个空洞，就要产生极不愉快的印象了。”在文字描写中，这号啕不至于产生同样的效果，因为它并不很脱皮露骨地摆在眼前，呈现丑象。

其次，据史诗，那两条长蛇绕腰三道，绕颈两道，而在雕像中它们仅绕着两腿。因为作者要从全身筋肉上表现出拉奥孔的苦痛，如果依史诗让蛇绕腰颈，筋肉方面所表现的苦痛就看不见了。同理，雕像的作者让拉奥孔父子裸着体，虽然在史诗中拉奥孔穿着典祭官的衣帽。“一件衣裳对于诗人并不能隐藏什么，我们的想象能看穿底细。无论史诗中的拉奥孔是穿着衣或裸体，他的痛苦表现于周身各部，我们可以想象到。”至于雕像却须把苦痛所

引起的四肢筋肉挛曲很生动地摆在眼前，穿着衣，一切就遮盖起来了。

在这些地方，我们可以看出诗人与造形艺术家对于材料的去取大不相同。莱辛推原这不同的理由，作这样的一个结论：

如果图画和诗所用的模仿媒介或符号完全不同，那就是说，图画用存于空间的形色，诗用存于时间的声音；如果这些符号和它们所代表的事物须互相妥适，则本来在空间中相并立的符号只宜于表现全体或部分在空间中相并立的事物，本来在时间上相承续的符号只宜于表现全体或部分在时间上相承续的事物。全体或部分在空间中相并立的事物叫做“物体”(body)，因此，物体和它们的看得见的属性是图画的特殊题材。全体或部分在时间上相承续的事物叫做“动作”(action)，因此，动作是诗的特殊题材。

换句话说，画只宜于描写静物，诗只宜于叙述动作。画只宜于描写静物，因为静物各部分在空间中同时并存，而画所用的形色也是如此。观者看到一幅画，对于画中各部分一目就能了然。这种静物不宜于诗，因为诗的媒介是在时间上相承续的语言，如果描写静物，须把本来是横的变成纵的，本来是在空间中相并立的变成在时间上相承续的。比如说一张桌子，画家只须用寥寥数笔，便可以把它画出来，使人一眼看到就明白它是桌子。如果用语言来描写，你须从某一点说起，顺次说下去，说它有多长多宽，什么形状，什么颜色等等，说了一大篇，读者还不定马上就明白它是桌子，他心里还须经过一次翻译的手续，把语言所表现成为纵直的还原到横列并陈的。



诗只宜叙述动作，因为动作在时间直线上先后相承续，而诗所用的语言声音也是如此，听者听一段故事，从头到尾，说到什么阶段，动作也就到什么阶段，一切都很自然。这种动作不宜于画，因为一幅画仅能表现时间上的某一点，而动作却是一条绵延的直线。比如说，“我弯下腰，拾一块石头打狗，狗见着就跑了”，用语言来叙述这事，多么容易，但是如果把这简单的故事画出来，画十幅、二十幅并列在一起，也不一定使观者一目了然。观者心里也还要经过一番翻译手续，把同时并列的零碎的片段贯串为一气呵成的直线。溥心畲氏曾用贾岛的“独行潭底影，数息树边身”两句诗为画题，画上十几幅，终于只画出一些“潭底影”和“树边身”。而诗中“独行”的“行”和“数息”的“数”的意味终无法传出。这是莱辛的画不宜于叙述动作说的一个很好的例证。

莱辛自己所举的例证多出于荷马史诗。荷马描写静物时只用一个普泛的形容词，一只船只是“空洞的”、“黑的”或“迅速的”，一个女人只是“美丽的”或“庄重的”。但是他叙述动作时却非常详细，叙行船从竖桅、挂帆、安舵、插桨一直叙到起锚下水；叙穿衣从穿鞋、戴帽、穿盔甲一直叙到束带挂剑。这些实例都可证明荷马就明白诗宜于叙述而不宜于描写的道理。

### 三 画如何叙述，诗如何描写

但是谈到这里，我们不免疑问：画绝对不能叙述动作，诗绝对不能描写静物么？莱辛所根据的拉奥孔雕像不就是一幅叙述动作的画？他所欢喜援引的荷马史诗里面不也有很有名的静物描写如阿喀琉斯的护身盾之类？莱辛也顾到这个问题，曾提出很有趣



的回答，他说：

物体不仅占空间，也占时间。它们继续地存在着，在续存的每一顷刻中，可以呈现一种不同的形象或是不同的组合。这些不同的形象或组合之中，每一个都是前者之果，后者之因，如此则它仿佛形成动作的中心点。因此，图画也可以模仿动作，但是只能间接地用物体模仿动作。

就另一方面说，动作不能无所本，必与事物生关联。就发动动作的事物之为物体而言，诗也能描绘物体，但是也只能间接地用动作描绘物体。

在它的并列的组合中，图画只能利用动作过程中某一顷刻，而它选择这一顷刻，必定要它最富于暗示性，能把前前后后都很明白地表现出来。同理，在它的承续的叙述中，诗也只能利用物体的某一种属性，而它选择这一种属性，必定能唤起所写的物体的最具体的整个意象，它应该是特应注意的一方面。

换句话说，图画叙述动作时，必化动为静，以一静面表现全动作的过程；诗描写静物时，亦必化静为动，以时间上的承续暗示空间中的绵延。

先说图画如何能叙述动作。一幅画不能从头到尾地叙述一段故事：它只能选择全段故事中某一片段，使观者举一反三。这如何可以办到，最好用莱辛自己的话来解释：

艺术家在变动不居的自然中只能抓住某一顷刻。尤其是画家，他只能从某一观点运用这一顷刻。他的作品却不是过

眼云烟，一纵即逝，须耐人长久反复玩味。所以把这一顷刻和抓住这一顷刻的观点选择得恰到好处，须大费心裁。最合式的选择必能使想象最自由地运用。我们愈看，想象愈有所启发；想象所启发的愈多，我们也愈信目前所看到的真实。在一种情绪的过程中，最不易产生这种影响的莫过于它的顶点(climax)。到了顶点，前途就无可再进一步；以顶点摆在眼前，就是剪割想象的翅膀，想象既不能在感官所得印象之外再进一步，就不能不倒退到低一层弱一层的意象上去，不能达到呈现于视觉的完美表现。比如说，如果拉奥孔只微叹，想象很可以听到他号啕。但是如果他号啕，想象就不能再望上走一层；如果下降，就不免想到他还没有到那么大的苦痛，兴趣就不免减少了。在表现拉奥孔号啕时，想象不是只听到他呻吟，就是想到他死着躺在那里。

简单地说，图画所选择的一顷刻应在将达“顶点”而未达“顶点”之前。“不仅如此，这一顷刻既因表现于艺术而长存永在，它所表现的不应该使人想到它只是一纵即逝的”。最有耐性的人也不能永久地号啕，所以雕像的作者不表现拉奥孔的号啕而只表现他微叹，微叹是可以耐久的。莱辛的普遍结论是：图画及其他造形艺术不宜于表现极强烈的情绪或是故事中最紧张的局面。

其次，诗不宜于描写物体，它如果要描写物体，也必定采叙述动作的方式。莱辛举的例是荷马史诗中所描写的阿喀琉斯的护身盾(the shield of Achilles)。这盾纵横不过三四尺，而它的外层金壳上面雕着山川河海、诸大行星、春天的播种、夏天的收获、秋天的酿酒、冬天的畜牧、婚姻丧祭、审判战争各种景致。荷马描写这些景致时，并不象开流水账式地数完一样再数一样。

他只叙述火神铸造这盾时如何逐渐雕成这些景致，所以本来虽是描写物体，他却把它变成叙述动作，令人读起来不觉得呆板枯燥。如果拿中国描写诗来说，化静为动，化描写为叙述几乎是常例，如“池塘生春草”，“塔势如涌出，孤高耸天宫”，“鬓云欲度香腮雪”，“千树压西湖寒碧”，“星影摇摇欲坠”之类。

莱辛推阐诗不宜描写物体之说，以为诗对于物体美也只能间接地暗示而不能直接地描绘，因为美是静态，起于诸部分的配合和谐，而诗用先后承续的语言，不易使各部分在同一平面上现出一个和谐的配合来。暗示物体美的办法不外两种：一种是描写美所生的影响。最好的例是荷马史诗中所写的海伦(Helen)。海伦在希腊传说中是绝代美人，荷马描写她，并不告诉我们她的面貌如何，眉眼如何，服装如何等等，他只叙述在兵临城下时，她走到城墙上面和特洛伊的老者们会晤的情形：

这些老者们看见海伦来到城堡，都低语道：“特洛伊人和希腊人这许多年来都为着这样一个女人尝尽了苦楚，也无足怪；看起来她是一位不朽的仙子。”

莱辛接着问道：“叫老年人承认耗费了许多血泪的战争不算冤枉，有什么比这能产生更生动的美的意象呢？”在中国诗中，象“回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色”，“痛哭六军俱缟素，冲冠一怒为红颜”之类的写法，也是以美的影响去暗示美。

另一种暗示物体美的办法就是化美为“媚”(charm)。“媚”的定义是“流动的美”(beauty in motion)，莱辛举了一段意大利诗为例，我们可以用一个很恰当的中文例来代替它。《诗经·卫风》有一章描写美人说：

手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀，螓首蛾眉；  
巧笑倩兮，美目盼兮。

这章诗前五句最呆板，它费了许多笔墨，却不能使一个美人活灵活现地现在眼前。我们无法把一些嫩草、干油、蚕蛹、瓜子之类东西凑合起来，产生一个美人的意象。但是“巧笑倩兮，美目盼兮”两句，寥寥八字，便把一个美人的姿态神韵，很生动渲染出来。这种分别就全在前五句只历数物体属性，而后两句则化静为动，所写的不是静止的“美”而是流动的“媚”。

总之，诗与画因媒介不同，一宜于叙述动作，一宜于描写静物。“画如此，诗亦然”的老话头并不精确。诗画既异质，则各有疆界，不应互犯。在《拉奥孔》的附录里，莱辛阐明他的意旨说：“我想，每种艺术的鹄的应该是它性所特近的，而不是其他艺术也可做到的。我觉得普鲁塔克(Plutarch)的比喻很可说明这个道理：一个人用钥匙去破柴，用斧头去开门，不但把这两件用具弄坏了，而且自己也就失了它们的用处。”

#### 四 莱辛学说的批评

莱辛的诗画异质说大要如上所述。他对于艺术理论的贡献甚大，为举世所公认。举其大要，可得三端：

一、他很明白地指出以往诗画同质说的笼统含混。各种艺术在相同之中有不同者在，每种艺术应该顾到它的特殊的便利与特殊的限制，朝自己的正路向前发展，不必旁驰博骛，致蹈混淆芜杂。从他起，艺术在理论上才有明显的分野。无论他的结论是

否完全精确，他的精神是近于科学的。

二、他在欧洲是第一个人看出艺术与媒介(如形色之于图画，语言之于文学)的重要关联。艺术不仅是在心里所孕育的情趣意象，还须借物理的媒介传达出去，成为具体的作品。每种艺术的特质多少要受它的特殊媒介的限定。这种看法在现代因为对于克罗齐美学的反响，才逐渐占势力。莱辛在一百几十年以前仿佛就已经替克罗齐派美学下一个很中肯的针砭了。

三、莱辛讨论艺术，并不抽象地专在作品本身着眼，而同时顾到作品在读者心中所引起的活动和影响。比如他主张画不宜选择一个故事的兴酣局紧的“顶点”，就因为读者的想象无法再向前进；他主张诗不宜历数一个物体的各面形相，就因为读者所得的是一条直线上的先后承续的意象，而在物体中这些意象却本来并存在一个平面上，读者须从直线翻译回原到平面，不免改变原形，致失真相。这种从读者的观点讨论艺术的办法是近代实验美学与文艺心理学的。莱辛可以说是一个开风气的人。

不过莱辛虽是新风气的开导者，却也是旧风气的继承者。他根本没有脱离西方二千余年的“艺术即模仿”这个老观念。他说：“诗与画都是模仿艺术，同为模仿，所以同依照模仿所应有法则。不过它们所用的模仿媒介不同，因此又各有各的特殊法则。”这种“模仿”观念是希腊人所传下来的。莱辛最倾倒希腊作家，以为亚理斯多德的《诗学》无瑕可指，有如欧几里得的几何学。他说：“诗只宜于叙述动作。”因为亚理斯多德说过：“模仿的对象是动作。”亚理斯多德所讨论的诗偏重戏剧与史诗，特别着重动作，固无足怪；近代诗日向抒情写景两方面发展，诗模仿动作说已不能完全适用。这种新倾向在莱辛时代才渐露头角，到十九世纪则附庸蔚为大国，或为莱辛所未及料。即以造形艺术论，侧



重景物描写，反在莱辛以后才兴起。莱辛所及见的图画雕刻，如古希腊的浮雕瓶画，尤其是文艺复兴时代的叙述宗教传说的作品，都应该使他明白欧洲造形艺术的传统向来就侧重叙述动作。他抹煞事实而主张画不宜叙述动作，亦殊出人意外。

莱辛在《拉奥孔》里谈到作品与媒介和材料的关系，谈到艺术对于读者的心理影响，而对于作品与作者的关系则始终默然。作者的情感与想象以及驾驭媒介和锤炼材料的意匠经营，在他看，似乎不很能影响作品的美丑。他对于艺术的见解似乎是一种很粗浅的写实主义。象许多信任粗浅常识者一样，他以为艺术美只是抄袭自然美。不但如此，自然美仅限于物体美，而物体美又只是形式的和谐。形式的和谐本已存于物体，造形艺术只须把它抄袭过来，作品也就美了。因此，莱辛以为希腊造形艺术只用本来已具完美形象的材料，极力避免丑陋的自然。拉奥孔雕像的作者不让他号啕，因为号啕时的面孔筋肉挛曲以及口腔张开，都太丑陋难看。他忘记他所崇拜的亚理斯多德曾经很明白地说过艺术可用丑材料，他忽略他所推尊的古典艺术也常用丑材料如酒神侍从(satyrs)和人马兽(centaurs)之类，他没有觉到一切悲剧和喜剧都有丑的成分在内，他甚至于没有注意到拉奥孔雕像本身也并非没有丑的成分在内，而很武断地说：“就其为模仿而言，图画固可表现丑；就其为艺术而言，它却拒绝表现丑。”并且，就这句话看来，艺术当不尽是模仿，二者分别何在，他也没有指出。他相信理想的美仅能存于人体，造形艺术以最高美为目的，应该偏重模仿人体美。花卉画家和山水画家都不能算是艺术家，因为花卉和山水根本不能达到理想的美。

这种议论已够奇怪，但是“艺术美模仿自然美”这个信条逼得莱辛走到更奇怪的结论。美仅限于物体，而诗根本不能描写物



体，则诗中就不能有美。莱辛只看出造形艺术中有美，他讨论诗，始终没有把诗和美联在一起讲，只推求诗如何可以驾驭物体美。他的结论是：诗无法可以直接地表现物体美，因为物体美是平面上形象的谐和配合，而诗因为用语言为媒介，却须把这种平面配合拆开，化成直线式的配合，从头到尾地叙述下去，不免把原有的美的形象弄得颠倒错乱。物体美是造形艺术的专利品，在诗中只能用影响和动作去暗示。他讨论造形艺术时，许可读者运用想象，讨论诗时，似乎忘记同样的想象可以使读者把诗所给的一串前后承续的意象回原到平面上的配合。从莱辛的观点看，作者与读者对于目前形象都只能一味被动地接收，不加以创造和综合。这是他的基本错误。因为这个错误，他没有找出一个共同的特质去统摄一切艺术，没有看出诗与画在同为艺术一层上有一个基本的同点。在《拉奥孔》中，他始终把“诗”和“艺术”看成对立的，只是艺术有形式“美”而诗只有“表现”（指动作的意义）。这么一来，“美”与“表现”离为两事，漠不相关。“美”纯是“形式的”，“几何图形的”，在“意义”上无所“表现”，“表现”是“叙述的”，“模仿动作的”，在“形式”上无所谓“美”。莱辛固然没有说得这样斩钉截铁，但是这是他的推理所不能逃的结论。我们知道，在艺术理论方面，陷于这种误解的不只莱辛一人，大哲学家如康德，也不免走上这条错路。一直到现在，“美”与“表现”的争论还没有了结。克罗齐的“美即表现”说也许是一条打通难关的路。一切艺术，无论是诗是画，第一步都须在心中见到一个完整的意象，而这意象必恰能表现当时当境的情趣。情趣与意象恰相契合，就是艺术，就是表现，也就是美。我们相信，就艺术未传达成为作品之前而言，克罗齐的学说确实比莱辛的强。至少，它顾到外界印象须经创造的想象才能成艺术，

没有把自然美和艺术美误认为一事，没有使“美”与“表现”之中留着一条不可跨越的鸿沟。

艺术受媒介的限制，固无可讳言。但是艺术最大的成功往往在征服媒介的困难。画家用形色而能产生语言声音的效果，诗人用语言声音而能产生形色的效果，都是常有的事。我们只略读杜工部、苏东坡诸人题画的诗，就可以知道画家对于他们仿佛是在讲故事。我们只略读陶、谢、王、韦诸工于写景的诗人的诗集，就可以知道诗里有比画里更精致的图画。媒介的限制并不能叫一个画家不能说故事，或是叫一位诗人不能描写物体。而且说到媒介的限制，每种艺术用它自己的特殊媒介，又何尝无限制？形色有形色的限制，而图画却须寓万里于咫尺；语言有语言的限制，而诗文却须以有尽之言达无穷之意。图画以物体暗示动作，诗以动作暗示物体，又何尝不是媒介困难的征服。媒介困难既可征服，则莱辛的“画只宜描写，诗只宜叙述”一个公式并不甚精确了。

一种学说是否精确，要看它能否到处得到事实的印证，能否用来解释一切有关事实而无罅漏。如果我们应用莱辛的学说来分析中国的诗与画，就不免有些困难。中国画从唐宋以后就侧重描写物景，似可证实画只宜于描写物体说。但是莱辛对于山水花卉翎毛素来就瞧不起，以为它们不能达到理想的美，而中国画却正在这些题材上做功夫。他以为画是模仿自然，画的美来自自然美，而中国人则谓“古画画意不画物”，“论画以形似，见与儿童邻”。莱辛以为画表现时间上的一顷刻，势必静止，所以希腊造形艺术的最高理想是恬静安息(calm and repose)，而中国画家六法首重“气韵生动”。中国向来的传统都尊重“文人画”而看轻“院体画”。“文人画”的特色就是在精神上与诗相近，所写的并非实物而是意境，不是被动地接收外来的印象，而是熔铸印象于

情趣。一幅中国画尽管是写物体，而我们看它，却不能用莱辛的标准，求原来在实物空间横陈并列的形象在画的空间中仍同样地横陈并列，换句话说，我们所着重的并不是一幅真山水，真人物，而是一种心境和一幅“气韵生动”的图案。这番话对于中国画只是粗浅的常识，而莱辛的学说却不免与这种粗浅的常识相冲突。

其次，说到诗，莱辛以为诗只宜于叙述动作，这因为他所根据的西方诗大部分是剧诗和叙事诗，中国诗向来就不特重叙事。史诗在中国可以说不存在，戏剧又向来与诗分开。中国诗，尤其是西晋以后的诗，向来偏重景物描写，与莱辛的学说恰相反。中国写景诗人常化静为动，化描写为叙述，就这一点说，莱辛的话是很精确的。但是这也不能成为普遍的原则。在事实上，莱辛所反对的历数事物形象的写法在中国诗中也常产生很好的效果。大多数写物赋都用这种方法，律诗与词曲里也常见。我们随便就一时所想到的诗句写下来看看：

大漠孤烟直，长河落日圆。

——王维《送使至塞上》

碧云天，黄叶地，秋色连波，波上寒烟翠。山映斜阳天接水。芳草无情，更在斜阳外。

——范仲淹《苏幕遮》

一川烟雨，满城风絮，梅子黄时雨。

——贺铸《青玉案》

疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。

——林逋《山园小梅》

枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯。

——马致远《天净沙》

在这些实例中，诗人都在描写物景，而且都是用的枚举的方法，并不曾化静为动，化描写为叙述，莱辛能说这些诗句不能在读者心中引起很明晰的图画么？他能否认它们是好诗么？艺术是变化无穷的，不容易纳到几个很简赅固定的公式里去。莱辛的毛病，象许多批评家一样，就在想勉强找几个很简赅固定的公式来范围艺术。

## 第八章 中国诗的节奏与声韵 的分析(上): 论声

### 一 声 的 分 析

声起于物体的震动。物体的震动酿成空气的震动，再由空气的震动引起耳的鼓膜的震动，成听觉而为声。这种震动如风起水涌，起伏成浪，所以有“声浪”或“音波”的称呼。在物体由震动而生“声浪”，在知觉由声浪刺激而生声觉。声浪如水浪，有长短、高低、疏密各种分别，声的各种不同就是由此起来的。

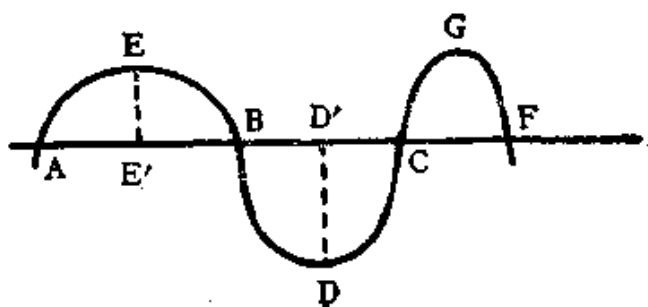
第一是长短，亦称音长(length, quantity, duration)。比如按同一琴键，按一秒钟和按两秒钟所发的声音有分别。这种分别就是长短，起于音波震动时间的久暂，久生长音，暂生短音。音的长短在物理学上以时间计。在音乐上以拍子或板眼计，这是声音的最易了解的一个分别。

第二是高低，亦称音高(pitch)。比如弹第二协(octave)的C音和第三协的C音，或是笛子上吹“合”音和吹“凡”音，所用时间尽管相同，所发的声音仍有分别。这种分别就是高低，起于音波震动的快慢；震动快，震动数就多，声音就高；震动慢，震动数就少，声音就低。第二协C音( $C_2$ )的震动数为129.33，第三

协C音( $C_3$ )的震动数有 $C_2$ 的两倍,为258.65,所以 $C_3$ 高于 $C_2$ 。

第三是重或强弱,亦称音势(stress, force)。比如按同一琴键,出力和不出力所发的声音不同,读同一个字,重读与轻读所发的声音不同。这种分别就是轻重,起于音波震幅的大小,大就重,小就轻。

以上三种分别在物理学上通常用下列图形表示:



$AEB$ 、 $BDC$  = 波长 = 音长

$AB$ 、 $BC$  = 音波震动速度 = 音高

$EE'$ 、 $DD'$  = 音波震幅 = 音势

此外还有一个音质(quality)的分别。比如一个高低长短轻重都相同的字音在钢琴上奏和在笛子上奏不同,一个高低长短轻重都相同的字音张三发的和李四发的不同。这种音质的分别起于发音体的构造状况不同。就音波说,它由于波纹的曲折式样不同,如上图 $AEB$ 线和 $CGF$ 线显然不一样。

灌声音于蜡片成为留声机片,就是根据这几条音波的道理。

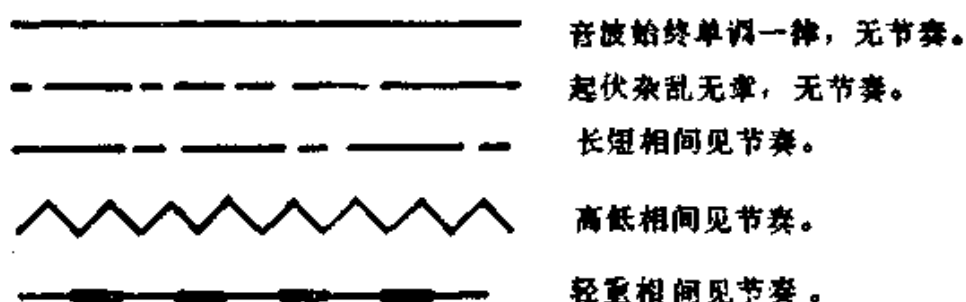
“留声片的刻纹便是声音的全体:它的疏与密,是声音高与低;深与浅,是强与弱;长与短,是长与短;高下间的曲折是本质。”

(刘复《四声实验录》)



## 二 音的各种分别与诗的节奏

声音是在时间上纵直地绵延着，要它生节奏，有一个基本条件，就是时间上的段落(time-intervals)。有段落才可以有起伏，有起伏才可以见节奏。如果一个混整的音所占的时间平直地绵延不断，比如用同样力量继续按钢琴上某一个键子，按到很久无变化，就不能有节奏，如果要产生节奏，时间的绵延直线必须分为断续线，造成段落起伏。这种段落起伏也要有若干规律，有几分固定的单位，前后相差不能过远。比如五个相承续的音成1:5:4:3:9的比例，起伏杂乱无章，也不能产生节奏。节奏是声音大致相等的时间段落里所生的起伏。这大致相等的时间段落就是声音的单位，如中文诗的句逗，英文诗的行与音步(foot)。起伏可以在长短、高低、轻重三方面见出，这三种分别与节奏的关系可用下列线形表示：



诗的节奏通常不外由这三种分别组成，至于音质与节奏有无关系，待下文再论。因为语言的性质不同，各国诗的节奏对于长短、高低、轻重三要素各有所侧重。古希腊诗与拉丁诗都偏重长短。读一个长音差不多等于读两个短音所占的时间。长短有规律地相间，于是现出很明显的节奏。例如维吉尔的名句：

Quadrupes- | dante pu- | trem Soni- | tu quatit |  
ungula | Campum

含六音步，每步含三个音，第一音长，第二、三两音短。两短音等于长音，所以最后一音步虽仅含两音，因为都是长音，读起来所占的时间仍略等于其他音步。用“—”为长号，“~”为短号，拉丁诗的长短音式六音步格可以表示如下：

— — — — —

这种长短相间式是希腊诗和拉丁诗所共同的，所不同者拉丁诗音步中长音同时是重音，希腊诗音步中长音同时是高音。希腊文和拉丁文的长音都是固定的，所以一个音在音步中宜长在语气中也一定是长的，这就是说，音乐的节奏和语言的节奏冲突甚少。

在近代欧洲各国诗中，长短的基础已放弃，——朗费罗(Longfellow)、莫里斯(William Morris) 诸人模仿希腊拉丁用 长 短格的尝试不算成功——代替它的是轻重，尤其是在日耳曼系语言中。比如英文，诗的音步以“轻重格”(iambic)为最普通。重音不一定比轻音长，至于高低则随读者视文义为准而加以伸缩，字音的本身并无绝对的固定的高低，因为音步的轻重有规律而语气的轻重无规律，在音步宜重的音在语气中不一定重，在音步宜轻的音在语气中也不一定轻，这就是说，音乐的节奏和语言的节奏有时不免冲突。例如莎士比亚的名句：

To be | or not | to be: | that is | the ques- | tion

是用轻重五步格，第五步多一音，第一步、第三步的重音同时是长音，在读时比第二、第四音两音步都较长，但英文诗并不十分计较这种长短的分别。第四步的语气的重音应在第一音(that)，而音步的重音却落在第二音(is)。如果严格地依音律读，is应由轻音变为重音。本来轻而要变重，音调也须由低提高。不过就常例说，音的高低对于英文诗音律的影响甚微。这种以字音分步的办法通常叫做“音组制”(syllabic system)。近代英文诗有放弃“音组制”而改用“重音制”(accent system)的倾向，就是每行不管有几音步或多少字音，只管有多少重音。比如一行通常有五个重音，字音不必限于十个或十五个，多少可以自由伸缩，有时两重音之间可以隔四五个轻音。这样一来，长短对于英诗节奏的影响更微细了。

法文诗不用这种“音组制”或“重音制”而用“顿”(cesure)，每顿中字音数目不一定。法文诗最普通的格式是亚历山大格(Alexandrine)，每行十二音，分顿不分步。顿的数目与位置有古典格与浪漫格的分别，古典格每行有四顿，第六音与第十二音必顿，第六音(中顿)前后各有一顿，惟位置不固定。例如拉辛的名句：

Heureux | qui satisfait | de son hum- | ble  
fortune. |

浪漫格每行只有三顿，第十二音必顿，余两顿位置不固定。例如雨果的诗句：

Il vit un oeil | tout grand ouvert | dans les ténè-  
bres |

每顿字音数目不一律，所以不能看作“音步”。法文音调和英文音调的重要分别在英文多铿锵的重音，法文则字音轻重的分别甚微，几乎平坦如流水，无大波浪。不过读到顿的位置时，声音也自然提高延长着重，所以法文诗的节奏也是先抑后扬。例如上引拉辛的句子，依音律学家格拉芒(Grammant)的估定，音长、音势和音高合在一起成下列比例：

Heureux qui satisfait de son humble fortune.

2      3½      1 1 1 3 1 1 3 1 1 3

所以法文诗的节奏起伏同时受音长、音势、音高三种影响，不象英文诗那样着重音势。换句话说，轻重的分别在法文诗中并不甚明显。

总之，欧洲诗的音律有三个重要的类型。第一种是以很固定的时间段落或音步为单位，以长短相间见节奏，字音的数与量都是固定的，如希腊拉丁诗。第二种虽有音步单位，每音步只规定字音数目(仍有伸缩)，不拘字音的长短分量；在音步之内，轻音与重音相间成节奏，如英文诗。第三种的时间段落更不固定，每段落中字音的数与量都有伸缩的余地，所以这种段落不是音步而是顿，每段的字音以先抑后扬见节奏，所谓抑扬是兼指长短、高低、轻重而言，如法文诗。英诗可代表日耳曼语系诗，法诗可代表拉丁语系诗。

### 三 中国的四声是什么

我们费许多功夫讨论欧洲诗的音律，因为中国诗的音律性质究竟如何，最好用比较方法来说明。中国诗音律的研究向来分声(子音)韵(母音)两个要素。这两个要素是否能把中国诗的音律包括无余，此外是否还有其他要素，待下文详论，现在先分析声的性质。

声就是平上去入。我们在上文说过，声音上的节奏可以在长短、高低、轻重三方面见出。所谓平上去入究竟是长短，是高低还是轻重的分别呢？在实际上，每个人都不觉得辨别他所生长的区域中的四声有什么困难；但是分析起来，要断定四声的原素和分别，却是一件极难的事。这种困难有两个来源：第一是各区域发音的差异。我们通常笼统说“四声”，但是南音的四声是平上去入，北音无入声，四声是阴平阳平上去。如果再细分，广东有九声，浙江、福建有些地方有八声，江苏有些地方有七声，西南中部各省有五声，北方只有四声。如果拿长短、高低、轻重做标准来分四声，各区域的读法不一律(比如同是平声，北平人比成都人和武昌人读得较短，入声普遍很短而长沙人读得很长)，也很难得到普遍的结论。其次，每声在时间上都是绵延的，同是一声或是先高后低，先轻后重，或高低轻重成不规则的波纹，我们不能很单纯地拿高低轻重来形容它。这也是研究四声的困难原因之一。

先说长短。四声显然有长短的分别。有些人在长短以外就听不出四声有其他的分别。顾炎武在《音论》里说：“平声最长，上去次之，入则浊然而止，无余音矣。”近人多持此说。钱玄同

说：“平上去入，因一音之留声有长短而分为四。”（《文字学·音篇》）吴敬恒说：“声为长短，……长短者音同而留声之时间不同。”易作霖并且拿拍子来说四声，他说：“四声是什么？……它是‘拍子关系’，譬如奏1音，奏一拍便象‘都’，奏 $\frac{1}{2}$ 拍便象‘笃’，就时间上分出四种不同的声音，就是平上去入的四声。”

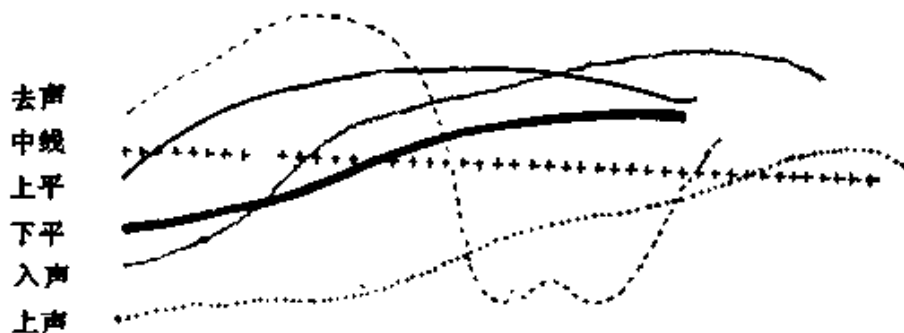
四声有长短的分别，大概无可讳言，不过这种长短的量实不能定，一则各区域发音不同，二则同一区域各人发音不同，甚至于一个人在不同状况之下，对于同一个字发音前后也不能一致。入声最短是通例，但据刘复的《四声实验录》，北平人学发的入声反比平声长，武昌、长沙的入声也特别长。北平的去声比平声长，长沙和浙江江山的去声比平声短。这是刘复所得的结果。但据高元的研究，北平阳平一拍，阴平半拍，上声一拍，去声 $\frac{3}{4}$ 拍，去声实比阳平短。据英人琼斯（D. Jones）和广东胡炯堂的研究，广东平声与上去二声均成一拍与半拍之比，但照刘复的实验，它们相差似没有这样大。这些“结果”可以告诉我们两件事：第一，同是一声，各地长短不同；第二，许多测量结果常相冲突，可见声音长短不易测量，四声长短比例至今还是没有解决的问题。依这样看，四声虽似为长短的分别而实不尽是长短的分别，因为四声的长短并无定量。

次说高低。四声有高低的分别，从前人似乎都忽略过去。近代语音学者才见出它的重要。刘复以为高低是四声的最重要的分别，甚至于是唯一的分别。他说：“我认定四声是高低造成的，……我们耳朵里所听见的各声的区别，只是高低起落的区别，实际上长短虽然有些区别，却不能算得区别。”至于轻重，他认为与四声绝对地无关（下文详论）。四声有高低的分别大概不成问题，成问题的是高低的测定。如果一个声音在它的习惯的音长之



内，始终维持一律的音高，则高低容易断定。比如钢琴上第二协的C声与第三协的C音的分别不但是很明白，而且也很纯粹。四声的高低难判定，不但因为各地发音不同，尤其因为每声在它的习惯的音长之内，不能维持一律的音高，有时前高后低，有时前低后高，有时起伏不平。如果用线形表示，音高所走的路程不是平直线而是不规则的曲线。姑举刘复《四声实验录》所载的北平四声为例，其线形如下：

北平四声高低长短



图中中线(+++++.....)居四声的最高点与最低点之中，其长表示时间长短

据赵元任的《国音新诗韵》，五声的标准读法如下：

阴声高而平。阳声从中音起，很快地扬起来，尾部高音和阴声一样。上声从低音起，微微再下降些，在最低音停留些时间，到末了高起来片刻就完。去声从高音起，一顺尽往下降。入声和阴声音高一样，就是时间只有它一半或三分之一那么长。

赵氏的阴声即刘氏的上平，阳声即下平。如果取赵氏的解释

和刘氏的线图比较，我们可以看出，上平下平大致符合，其余三声都互有出入。如果取刘氏所实验的十二个地方四声所得的线图看，则各地四声的高低起伏，各不相同。不过有一点是很明白的，就是同一声音的高低前后不一律，我们不能概括地说某声高或某声低，只能说某声在某一个阶段高，某一个阶段低。因为各声内部都有较高较低部分，所以四声的分别也很难说完全在高低。

最后说轻重。从前人分别四声，大半着重轻重或强弱的标准。最早的关于四声的解释当推唐释神珙所引《元和韵谱》的话：

平声者哀而安，上声者厉而举，去声者清而远，入声者直而促。

流行的四声歌诀也说：

平声平道莫低昂，上声高呼猛烈强，去声分明哀远道，入声短促急收藏。

按这两段话的语气，似都以平去较轻，上入较重。顾炎武在《音论》里说：

其重其急则为入为上为去，其轻其迟则为平。

依这一说，则三个仄声都比平声较重。近人王光祈则以为“平声强于仄声”。（《中国诗词曲之轻重律》）

否认四声与轻重有关的也有人。据高元的研究，轻重在江苏

七声上特别重要，在其他区域影响甚微。刘复《四声实验录》则绝对否认强弱或轻重与四声有关。他的理由是：“无论哪一声都可以读强，也都可以读弱，而其声不变。”这话似有语病。我们的问题不是某一声是否因读强读弱而变为另一声，而是某一音的四声有无强弱的比较。我们可以套刘氏话来说：“无论哪一声都可以读高，也可以读低，而其声不变。”男音低于女音，文字声音的高低可随意义伸缩，都是事实。我们能否据此否认声与高低有关呢？刘氏的实验把强弱完全丢开，我想是因为他所信任的浪纹计根本不能测声的强弱。强弱的痕迹相当于浪纹的深浅。浪纹计用细笔尖在薰烟的滑纸上画出声浪的纹，而画得又非常之快，如何能见出可测量的深浅呢？

就大体说，发四声时所出的力有强弱，所得的音自有轻重之分。读上入二声似比读平去二声较费力，所以较重如《元和韵谱》及四声歌诀所指示的。不过这还是臆测，各区域发音不同，同一声的轻重容易有出入，还待精细的测验去断定。总之，四声虽似有轻重的分别，而轻重的比例仍是问题。

高元谓四声为“在同一声(子音)韵(母音)中音长、音高、音势三种变化相乘之结果”。就目前而论，这也许是四声的最妥当的定义。不过这个定义对于诗音律研究有多大的价值，殊为问题，因为各声的音长、音高、音势都没有定量，而且随时随地更动。

#### 四 四声与中国诗的节奏

以上分析四声，都仅就独立的音来说，问题已够复杂。在诗里音没有独立的，都与若干其他音合成一组而成句，四声的问题比较更复杂了。

第一，在音组里每音的长短高低轻重都可以随文义语气而有伸缩。意义着重时，声音自然随之而长而高而重；意义不着重时，声音也自然随之而短而低而轻。同是一个字，在这一音组里读长读高或读重，在另一音组里读低读短或读轻，全看行文口气。比如同是“子”字，在“子书”里比在“扇子”里；同是“又”字，在“他又来了”比在“他来了又去了”，都读得较长较高较重。在独立音上所推敲出来的长短、高低、轻重，在诗文里应用起来，可以完全变过。

其次，除意义轻重影响以外，一音组中每音的长短、高低、轻重，有时受邻音的影响而微有伸缩。这可分两层说：第一，两音相邻时由前一音滑入后一音，有顺有拗。大约双声而叠韵的两音读来最顺口，由甲声转入性质不同的乙声（例如由唇音转喉音），由甲韵转入性质不同的乙韵（例如由开口转撮口），则比较费力。如“玉女”的“玉”与“玉山”的“玉”，“堂堂”的第一个“堂”与“堂庙”“堂宇”的“堂”，都略有分别。第二，各国语言节奏大半有先抑后扬的倾向（英文iambic节奏最占势力，法文在顿上略扬，都可以为证）。中国语言中有许多叠音字，两字同声同韵，而长短高低轻重仍略有分别，例如“关关”、“凄凄”、“萧萧”、“冉冉”、“荡荡”、“漠漠”之类都先抑后扬。这两层分别虽然甚微，但对于节奏仍有若干影响。

第三，如上节所分析，四声不纯粹是长短、高低或轻重的分别，平仄相间即不能认为长短、高低或轻重相间。加以诗的习惯，平不分阴阳，仄则包含上去入。在长短、高低、轻重三方面，阴阳平已有悬殊，上去入彼此相差尤远。如“平平”为一阴一阳，而“仄仄”为一上一入，则长与短、高与低、轻与重即不免经过几分抵销作用，结果使“平平”与“仄仄”在长短、高

低、轻重上并无多大差别。

因为上述各种缘故，拿西方诗的长短、轻重、高低来比拟中国诗的平仄，把“平平仄仄平”看作“长长短短长”，“轻轻重重轻”或“低低高高低”，一定要走入迷路。王光祈在《中国诗词曲之轻重律》里说：

在质的方面，平声则强于仄声。按平声之字，其发音之初，既极宏壮，而继续延长之际，又能始终保持固有之强度。因此，余将中国平声之字，比之近代西洋语言之重音，以及古代希腊文之长音，而提出平仄二声为造成中国诗词曲“轻重律”之说。

王氏为研究乐理学者，其言殊令人失望。在音势（并非“质”）方面，平并不一定强于仄，已如前所述。平仄的分别不能以西诗长短轻重比拟，另有一事实可证明。在希腊拉丁诗中，一行不能全是长音或全是短音，在英文诗中，一行不能全是重音或全是轻音。假如全行只有一种音，就不会有节奏。但是在中文诗中，一句可以全是平声，如“关关雎鸠”、“修条摩苍天”、“枯桑鸣中林”、“翩何姗姗其来迟”之类，一句也可以全是仄声，如“窈窕淑女”、“岁月忽已晚”、“伏枕独展转”、“利剑不在掌”之类。这些诗句虽非平仄相间，仍有起伏节奏，读起来仍很顺口。古诗在句内根本不调平仄，而单就节奏说，古诗大半胜于律诗，因为古诗较自然而律诗往往为格调所束缚。从此可知四声对于中国诗的节奏影响甚微。王光祈以平仄二声作“轻重”以及其他类似的企图，在学理与事实上均无根据。

我们说四声对于中国诗的节奏影响甚微，说它比不上希腊拉

丁文的长短和英文的轻重，并非说它毫无影响。凡是两个不同的现象有规律地更替起伏，多少都要产生节奏的效果。平与仄的分别究竟在哪里，固为问题；它们有分别，则不成为问题。这显然有分别的两种声音有规律地更替起伏，自然也要产生节奏。中国律诗就要把这种节奏制成固定的模型。这模型本来是死板的东西，它所定的形式的节奏在具体的诗里必随语言的节奏而变异。两首平仄完全相同的诗，节奏不必相同，所以声调谱之类作品是误人的（详见第六章）。

## 五 四声与调质

钱玄同、吴敬恒、高元诸人提倡注声字母，觉得四声不适用，主张废弃它们。胡适根据“由最古的广州话的九声逐渐减少，到后起的北部西部的四声”之事实，断定“这个趋势是应该再往前进的，是应该走到四声完全消灭的地位的”（高元《国音学·胡序》）。他在《谈新诗》一文里主张“推翻词谱、曲谱的种种束缚，不拘平仄，不拘长短”。

在我们看，语音的演变是一种自然现象，有风土习惯、生理构造以及心理性格诸要素在后面支配，决不是三数学者唱废弃或唱保守所能左右的。至于简单化是语音与文法的共同趋势，但因“简单化”而推测到“零化”，恐怕也是一个过于大胆的预言。比如英文文法，从盎格鲁萨克逊时代起，一直到现在，都在逐渐简单化，我们能由此断定英文文法会“走到完全消灭的地位”么？

我们研究语音，象研究任何自然现象一样，要接受事实，就事论事，武断和预言都是危险的事。就事实说，声音的分别是牢不可破地在那里。研究语音学者就要分析和解释这分别，研究



诗者就要研究它在诗里有什么功用。从以上分析四声与长短、高低、轻重的关系所得的结果看，我们知道四声虽非毫无节奏性，但是这种节奏性并不十分明了确定。然则四声对于诗，除节奏以外，还有其他功用没有？诗的节奏，除略见于四声以外，还有其他成因没有？这是两个不同的问题，先讨论第一个。

在诗和音乐中，节奏与“和谐” (harmony) 是应该分清的。比如磨坊的机轮声和铁匠铺的钉锤声都有节奏而没有和谐，古寺的一声钟和深林的一阵风声可以有和谐而不一定有节奏。节奏自然也是帮助和谐的，但和谐不仅限于节奏，它的要素是“调质” (tonequality) 的悦耳性。这在单音和复音上都可以见出。节奏在声音上只是纵直的起伏关系，和谐则同时在几种乐音上可以见出，所以还含有横的关系。比如钢琴声与提琴声同奏，较与鼓声同奏为和谐，虽然节奏可相同。四声不但含有节奏性，还有调质(即音质)上的分别。凡是读书人都能听出四声，都知道某字为某声，丝毫没有困难，但是许多音韵学专家都不能断定四声的长短、高低、轻重的关系。这可证明四声最不易辨别的是它的节奏性，最易辨别的是它的调质或和谐性。

一般人以为四声是中国语言的特殊现象。这种见解不完全是。比如说英文母音，a长音就是上声，e、i、o、u长音都是去声，e、i、u短音都是入声。独立的母音没有平声，但是母音与鼻音(w、n)相拼时，如果不是重音，往往读成阴平，例如stephen之phen音，London之don音，phantom之tom音。子音万国音标式发音时大率为入声(如b读如博，p读如泼)；用普通读法，b、c、l都近于上声，d、g、k、p都近于去声，f、s、m、n都以上声起，以阴平收。这种调质的分别在英文中叫做tonequality，在法文中叫做timbre。西方诗论家常把它称为“诗的非节奏的成分”(non-

rhythmical element of verse.)。

诗讲究声音，一方面在节奏，在长短、高低、轻重的起伏；一方面也在调质，在字音本身的和谐以及音与义的调协。在诗中调质最普通的应用在双声叠韵。双声(alliteration)是同声纽(子音)字的叠用。古英文诗不用韵脚，每行分前后二部分，前部必有一两个字与后部一两个字成双声，把散漫的音借同声纽的字联络贯串起来，例如：

Beowulf waes lrame blaed wide sprang

这句诗的前后两部用b和w的双声做联络线。这种双声有韵的功用，所以有时叫做“首韵”(beginning rhyme)，与“尾韵”(end rhyme)相对。近代西方诗大半有脚韵，无须用双声作首韵，但仍常用双声产生和谐。中国字尽单音，所以双声字极多，例如《国风》第一篇里就有“雝雝”、“之洲”、“参差”、“辗转”等双声字。

叠韵(assonance)是同韵纽(母音)字的叠用。古法文以叠韵为韵脚。例如《罗兰之歌》中用bise和dire成韵。近代西方诗于行尾母音相同之外，再加上母音后子音亦必相同一个条件，例如dire和cire成韵，bise和mise成韵，而dire和bise则不能成韵。近代中国语除含鼻音的字以外，凡字都以纯粹的母音收，所以西方诗用韵的后一个条件在中文里几无意义，而“叠韵”和“押韵”根本只是一回事，不过普通所谓“押韵”只限于押句尾一字罢了。中国文字大半以母音收，所以同韵字特别多，押韵和叠韵是最容易的事。

双声叠韵都是要在文字本身见出和谐。诗人用这些技巧，有

时除声音和谐之外便别无所求，有时不仅要声音和谐，还要它与意义调协。在诗中每个字的音和义如果都互相调协，那是最高的理想。音律的研究就是对于这最高理想的追求，至于能做到什么地步，则全凭作者的天资高低和修养深浅。每国文字中都有些谐声字 (onomatopoetic words)。谐声字在音中见义，是音义调协的极端例子。例如英文中的murmur、cuckoo、crack、ding-dong、buzz、giggle之类。中国字里谐声字在世界中是最丰富的。它是“六书”中最重要最原始的一类。江、河、嘘、啸、呜咽、炸、爆、钟、拍、砍、唧唧、萧萧、破、裂、猫、钉、……随手一写，就是一大串的例子。谐声字多，音义调协就容易，所以对于做诗是一种大便利。西方诗人往往苦心搜索，才能找得一个暗示意义的声音，在中文里暗示意义的声音俯拾即是。在西文诗里，评注家每遇一双声叠韵或是音义调协的字，即特别指点出来，视为难能可贵。在中文诗里则这种实例举不胜举。

音义调协不必尽在谐声字上见出。有时一个字音与它的意义虽无直接关系，也可以因调质暗示意义。就声纽说，发音部位与方法不同，则所生影响随之而异；就韵纽说，开齐合撮以及长短的分别也各有特殊的象征性。姑举例为证，“委婉”比“直率”、“清越”比“铿锵”、“柔儒”比“刚强”、“局促”比“豪放”、“沉落”比“飞扬”、“和蔼”比“暴躁”、“舒徐”比“迅速”，不但意义相反，即在声音上亦可约略见出差异。

音律的技巧就在选择富于暗示性或象征性的调质。比如形容马跑时宜多用铿锵疾促的字音，形容水流，宜多用圆滑轻快的字音。表示哀感时宜多用阴暗低沉的字音，表示乐感时宜用响亮清脆的字音。例如韩愈《听颖师弹琴歌》的头四句：

昵昵儿女语，恩怨相尔汝；划然变轩昂，猛士赴敌场。

“昵昵”、“儿”、“尔”以及“女”、“语”、“汝”、“怨”诸字，或双声，或叠韵，或双声而兼叠韵，读起来非常和谐；各字音都很圆滑轻柔，子音没有夹杂一个硬音、摩擦音或爆发音；除“相”字以外没有一个字是开口呼的。所以头两句恰能传出儿女私语的情致。后二句情景转变，声韵也就随之转变。第一个“划”字音来得非常突兀斩截，恰能传出一幕温柔戏转到一幕猛烈戏的突变。韵脚转到开口阳平声，与首二句闭口上声韵成一强烈的反衬，也恰能传出“猛士赴敌场”的豪情胜概。从这个短例看，我们可以见出四声的功用在调质，它能产生和谐的印象，能使音义携手并行。做诗虽不必依声调谱去调平仄，在实际上宜用平声的地方往往不能易以仄声字，宜用仄声的地方也不能随意换平声。例如白居易的《琵琶行》：

大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语；嘈嘈切切错杂弹，  
大珠小珠落玉盘。

第一句“嘈嘈”决不可换仄声字，第二句“切切”也决不可换平声字。第三句连用六个舌齿摩擦的音，“切切错杂”状声音短促迅速，如改用平声或上声、喉音或牙音，效果便绝对不同。第四句以“盘”字落韵，第三句如换平声“弹”字为去声“奏”字，意义虽略同，听起来就不免拗。第四句“落”字也胜似“堕”、“坠”等字，因为入声比去声较斩截响亮。我们如果细心分析，就可见凡是好诗文，平仄声一定都摆在最适宜的位置，平声与仄声的效果决不一样。（最好的分析材料是状声的诗文，如《庄子·

齐物论》人籁天籁段，《文选》“音乐”类的赋，李颀写听音乐的诗，欧阳修《秋声赋》，元曲里《秋夜梧桐雨》之类。）

平仄调和所生的影响并不亚于双声叠韵。胡适在《谈新诗》里着重双声叠韵而看轻平仄和韵脚。他说：

诗的音节全靠两个重要分子：一是语气的节奏，二是每句内部所用字的自然和谐。至于句末韵脚，句中的平仄，都是不必要的事。语气自然，用字和谐，就是句末无韵也不要紧。

下面他引了几首新诗，证明双声叠韵的重要。他的话似易引人误会他所说的“用字和谐”全在双声叠韵，而“句末韵脚，句中的平仄”，则为“用字和谐”以外的事，所以“不重要”。其实韵脚也还是一种叠韵，双声在古英文诗里也当作韵用过。双声、叠韵、押韵和调平仄，同是选配“调质”的技巧。如果论“和谐”，“句末韵脚，句中的平仄”，也似不比双声叠韵差一等。在同是“调质”的现象之中，取双声叠韵而否认押韵调平仄的重要，似欠公平。

总之，四声的“调质”的差别比长短、高低、轻重诸分别较为明显，它对于节奏的影响虽甚微，对于造成和谐则功用甚大。

## 第九章 中国诗的节奏与声韵 的分析(中)：论顿

### 一 顿 的 区 分

中国诗的节奏不易在四声上见出，全平全仄的诗句仍有节奏，它大半靠着“顿”。它又叫做“逗”或“节”。它的重要从前人似很少注意过。“顿”是怎样起来的呢？就大体说，每句话都要表现一个完成的意义，意义完成，声音也自然停顿。一个完全句的停顿通常用终止符号“。”表示。比如说：

我来。

我到这里来。

我到这里来，听听这些人们在讨论什么。

这三句话长短不同，却都要到最后一字才停得住，否则意义就没有完成。第三句为复合句，包含两个可独立的意义。通常说话到某独立意义完成时，可以略顿一顿，虽然不能完全停止住。这种



辅句的顿通常用逗点符号“，”表示。论理，我们说话或念书，在未到逗点或终止点时都不应停顿。但在实际上我们常把一句话中的字分成几组，某相邻数字天然地属于某一组，不容随意上下移动。每组自成一小单位，有稍顿的可能。比如上例第三句可以用“一”为顿号区分为下式：

我到一这边来，一听听一这些一人们一在讨论一什么。

这种每小单位稍顿的可能性，在通常说话中，说慢些就觉得出，说快些一掠就过去了。但在读诗时，我们如果拉一点调子，顿就很容易见出。例如下列诗句通常照这样顿：

涉彼一崔嵬，一我马一虺隤一。我姑一酌彼一金罍，一  
惟以一不永怀。

涉江一采芙蓉，一兰泽一多芳一草。

花落一家僮一未扫，一鸟啼一山客一犹眠。

永夜一角声一悲自一语，一中天一月色一好谁一看。

五更一鼓角一声悲一壮，一三峡一星河一影动一摇。

这里我们要特别注意的就是说话的顿和读诗的顿有一个重要的分别。说话的顿注重意义上的自然区分，例如“彼崔嵬”、“采芙蓉”、“多芳草”、“角声悲”、“月色好”诸组必须连着读。

读诗的顿注重声音上的整齐段落，往往在意义上不连属的字在声音上可连属，例如“采芙蓉”可读成“采芙一蓉”，“月色好谁看”可读成“月色一好谁看”，“星河影动摇”可读成“星河一影动摇”。粗略地说，四言诗每句含两顿，五言诗每句表面似仅含两顿半而实在有三顿，七言诗每句表面似仅含三顿半而实在有四顿，因为最后一字都特别拖长，凑成一顿。这样看来，中文诗每顿通常含两字音，奇数字句诗则句末一字音延长成为一顿，所以顿颇与英文诗“音步”相当。

说话的顿和读诗的顿不同，就因为说话完全用自然的语言节奏，读诗须参杂几分形式化的音乐节奏。胡适在《谈新诗》里把诗的“顿挫段落”看成“自然的节奏”，似还有商酌的余地。比如他所举的例：

风旋一雨肥一梅。

江间一波浪一兼天一涌。

这两句诗照习惯的旧诗读法，应该依他这样顿。但是这样顿法不能说是依意义的自然区分，因为就意义说，“肥”字和“天”字都是不应顿的。

诗里有一个形式化的节奏，我们不能否认；不过同时我们也须承认读诗者与作诗者都不应完全信任形式化的节奏，应该设法使它和自然的语言的节奏愈近愈好。我们在上列各例中完全用形式化的节奏去顿，这种顿法并非一成不变，每个读诗者都有伸缩的自由，比如下列顿法：

涉江一采芙蓉。

风皱一雨肥梅。

中天一月色好一谁看。

江间一波浪一兼天涌。

较近于语言节奏，也未尝不可用。有时如果严守形式化的节奏，与意义的自然区分相差太远，听起来反觉有些不顺，比如下列诸例，照习惯的顿法：

似梅一花落一地，一如柳一絮因一风。

送终一时有一雪，一归葬一处无一云。

静爱一竹时一来野一寺，一独寻一春偶一到溪一桥。

管城一子无一食肉一相，一孔方一兄有一绝交一书。

似不如顿成下式，较为自然：

似梅花一落地，一如柳絮一因风。

送终时一有雪，归葬处一无云。

静爱竹一时来一野寺，一独寻春一偶过一溪桥。

管城子一无食肉一相，一孔方兄一有绝交一书。

不过这些实例，在音节上究竟有毛病，因为语言节奏与音乐节奏的冲突太显然，顾到音就顾不到义，顾到义就顾不到音。在中文诗习惯，两字成一音组，这两字就应该同时是一义组。如果有三字成义组，无论在五言中还是在七言中，它最好是摆在句末，才可以免去头重脚轻的毛病。例如：

五言 { 涉江一采芙蓉。  
      { 似梅花一落地。

七言 { 暗香一浮动一月黄昏。  
      { 独寻春一偶过一溪桥。

前后两句相较，后句显然是头重脚轻，与语言的先抑后扬的普通倾向相违背。

## 二 顿与英诗“步”、法诗“顿”的比较

中文诗每顿通常含两个字音，相当于英诗的“音步”(foot)，已如上所述。但有一点它与英诗步不同。步完全因轻重相间见节奏，普通虽是先轻后重，而先重后轻亦未尝不可。中诗顿绝对不能先扬后抑，必须先抑后扬，而这种抑扬不完全在轻重上见出，是同时在长短、高低、轻重三方面见出。每顿中第二字都比第一

字读得较长、较高、较重。就这一点说，中诗顿所产生的节奏很近乎法诗顿。严格地说，中诗音步用“顿”字来称呼，只是沿用旧名词，并不十分恰当，因为在实际上声音到“顿”的位置时并不必停顿，只略延长、提高、加重。就这一点说，它和法文诗的顿似微有不同，因为法文诗到“顿”（尤其是“中顿”）的位置时往往实在是要略微停顿的。

在英诗的“步”和中诗、法诗的“顿”里，长短都没有定准。英诗每步含两字音的也可以偶尔夹入三单音步或一单音步以生变化，例如：

Shadowing|more beau-|ty in|their ai-|ry brows.

第一音步含三音，是无疑地比第三音步两个短促而不着重的音较长。法诗的顿长短往往悬殊更大，尤其是浪漫格，因为顿的数目固定而位置不固定。例如：

J'aime|la majesté|de la souffrance|humaine.

第三顿特别长，第一顿特别短，是很显然的。中诗的顿在字面上虽似少伸缩（大半两音），但读起来长短悬殊仍然很大，这全取决于语言的自然节奏以及字音本身的调质。例如：

念天地一之悠悠，一独怆然一而涕下。

第一句“念天地”顿不能有“之悠悠”顿那么长，第二句“独怆然”顿也不能有“而涕下”顿那么短。再如：

寻寻一觅觅，一冷冷一清清，一凄凄一惨惨一戚戚。

七个叠字虽各占一顿，而长短却略有不同，入声的叠字自然比平上声的叠字较短。

近来论诗者往往不明白每顿长短有伸缩的道理，发生许多误会。有人把顿看成拍子，不知道音乐中一个拍子有定量的长短，诗中的顿没有定量的长短，不能相提并论。

中文诗因为读时长短有伸缩和到顿必扬的两个缘故，四声的分别对于节奏的影响越显得微小。这件事实是研究中国诗的声律者所应特别注意的。它很明白地告诉我们：中国诗的节奏第一在顿的抑扬上看出，至于平仄相间，还在其次。明白这个道理，我们更可见拿平仄比拟英德文诗的“轻重律”，实在是牵强附会。

### 三 顿 与 句 法

中国诗文旧有句读的分别。“读”读如“逗”，近于本篇所谓“顿”，但与“顿”微有不同。“顿”完全是音的停顿，“读”则兼为义的停顿。例如“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑”。偶句为“句”，奇句则从前人误认为“句”而实为“读”。“句”(sentence)必含有一完成意义，“读”可仅含一个意义不完成而可稍停顿的“辞句”(phrase)或“子句”(clause)。如只就音说，“关关”、“窈窕”等均可“顿”。不过严格说起，中文的“读”从古代起似就偏重音而不甚重义。上例“鸠”字于义亦本不应“顿”，所以读成“顿”者，仍是偏重声音段落。此外如“翩翩飞鸟，息我庭柯”，“幸有弦歌曲，可以喻



中怀”，“何不策高足，先据要路津”，“结庐在人境，而无车马喧”，“彤庭所分帛，本自寒女出”，“遂令天下父母心，不重生男重生女”，“天台四万八千丈，对此欲倒东南倾”，例证甚多，数不胜数。

这样把一个于义不能拆开的句子拆为两部分，使声音能成为有规律的段落，是一个很有趣的现象。我们很可以拿它和西文诗的“上下关联格”(enjambement)来比较。西文诗单位是“行”(line)，每行不必为一句，上行文义可以一直流注到下行去，总能完成它的意义。例如莎士比亚的：

...and blest are those  
Whose blood and judgment are so well commin-  
gled  
That they are not a pipe for fortune's finger  
To sound what stop she please.

四行实只一句，每行最后一字于义均不能停顿，所以通常都连着下行一气读。最后终止点(即句子完成处)却不在行末而在行中腰。行末既不顿，何以要分行呢？这全是因为“无韵五节格”每行要五个音步，上行音步的数目够了，下文便移到下行写，余例推。这种分排何以能见节奏呢？就全在每行的五音步有轻重的抑扬。中文诗以句为单位，每句大半是四言、五言或七言。在大多数诗中，一句完了，意义也就完成，声音也就停顿。所以在表面看，中文诗似无“上下关联”的现象。但事实上仍是有的，上引诸例可以为证。它与西诗“上下关联格”所不同者，在西诗行末意义未完成时，声音即不可停顿，必须与下行一气连读；在中诗一

“句”之末意义尽管未完成而声音仍必须停顿，至少在习惯的读法是如此，它合理与不合理却是另一问题。

在古代诗歌中，大半是奇“读”偶“句”，在《楚辞》中“读”后常加一衬字如“兮”之类，表示声音略停留延长。例如“惟草木之零落兮，恐美人之迟暮”，“忽反顾以流涕兮，哀高丘之无女”，“吾令丰隆乘云兮，求宓妃之所在”，这类句子都借衬字“兮”字把前后两部划得很分明。这些句子在意义上本可小顿，但《楚辞》中也有本来不可分拆的句子而用“兮”字拆开为两“顿”者，例如“穆将愉兮上皇”，“盖将把兮琼芳”，“旦余济兮江湘”，把他动词和宾词拆开；“悲莫悲兮生别离”，“攀芙蓉兮木末”，“遗余佩兮澧浦”，把“兮”字当作前置词“于”字而与它的宾词拆开；“时不可兮骤得”，“荃独宜兮为民正”，把动词与副动词拆开；“令湘沅兮无波”，“望夫君兮归来”，“子慕予兮善窈窕”，把补足语和补足的部分拆开；“采芳洲兮杜若”，“抚长剑兮玉珥”，“望涔阳兮极浦”，把“兮”当作所有词“之”字而与所指名词分开，都是文义所不容许的，作者所以用这种句读者全以声韵段落为主。

这个倾向在词中尤其显然。词有谱调，到某字必顿，到某字必停，都依一定格律。但是词中的顿常仅表示声音段落，与意义无涉。例如“四十三年，望中犹记，烽火扬州路”顿于“记”字，“水精双枕，傍有堕钗横”顿于“枕”字，“那堪更被明月，隔墙送过秋千影”顿于“月”字，“梦随风万里，寻郎去处，又还被，莺呼起”顿于“里”字“被”字，“却笑东风，从此便熏梅染柳”顿于“风”字，“漫赢得青楼，薄幸名存”顿于“楼”字，“算只有并刀难剪，离愁千缕”顿于“剪”字，“一声声是，怨红愁绿”顿于“是”字，“这双燕何曾，会人言语”顿于“曾”

字之类，都于词义为不通，于音律为必要。我们读惯了，听惯了，觉得声音过得去，连文义的破绽都忽略过去了。

以上所举许多实例可证明中国诗词有类似西诗“上下关联格”的句子，不过意义虽上下关联，而声音则于习惯的停顿处停顿。这种停顿完全是形式的，正如一般诗句两字成顿一样。西诗“上下关联”时上行之末无须停顿，而中诗“上下关联”时则上“句”之末必须停顿，这件事实也足证明顿对于中诗节奏的重要性。

#### 四 白话诗的顿

旧诗的顿完全是形式的，音乐的，与意义常相乖讹。凡是五言句都是一个读法，凡是七言句都另是一个读法，几乎千篇一律，不管它内容情调与意义如何。这种读法所生的节奏是外来的，不是内在的，沿袭传统的，不是很能表现特殊意境的。自然，在能手运用之下，它也有几分弹性，可以使音与义达到若干程度的调协。不过无论如何，它只能在囚笼里绕圈子，不能有很大的自由。古体诗还可以在句法变化、长短伸缩、韵的转换上弥补这个缺陷，律诗就处处受拘束了。节奏不很能跟着情调走，这的确是旧诗的基本缺点。

补救这个缺陷，是白话诗的目的之一。它要解除传统束缚，争取自由与自然，所以把旧诗的句法、章法和音律一齐打破。这么一来，“顿”就根本成为问题。旧诗的“顿”是一个固定的空架子，可以套到任何诗上，音的顿不必是义的顿。白话诗如果仍分“顿”，它应该怎样读法呢？如果用语言的自然的节奏，使音的“顿”就是义的“顿”，结果便没有一个固定的音乐节奏，这

就是说，便无音“律”可言，而诗的节奏根本无异于散文的节奏。那么，它为什么不是散文，又成问题了。如果照旧诗一样拉调子去读，使它有一个形式的音乐节奏，那就有更多的难点。第一，它还是没有补救旧诗的缺点，或者说，那还是用白话做的旧诗。第二，拉调子读流行的语言，听起来不自然，未免带有几分喜剧的意味。第三，象胡适在《谈新诗》里所说的：

白话里的多音字比文言多得多，并且不止两个字的联合，故往往有三个字为一节或四五个字为一节的。

这是事实，它的原因是文言省略虚字而白话不省略。白话文的虚字大半在“顿”的尾子上，例如下例：

门外一坐着一一个一穿破衣裳的一老年人。

虚字本应轻轻滑过，而顺着中国旧诗节奏先抑后扬的倾向，却须着重提高延长，未免使听者起轻重倒置的感觉了。而且各顿的字数相差往往很远，拉调子读起来，也很难产生有规律的节奏。

## 第十章 中国诗的节奏与声韵 的分析(下): 论韵

### 一 韵的性质与起源

中国学者讨论诗的音节，向来分声、韵两层来说。四声的分析已见上文。韵有两种：一种是句内押韵，一种是句尾押韵。它们实在都是叠韵，不过在中文习惯里，句内相邻两字成韵才叫“叠韵”，诸句尾字成韵则叫做“押韵”。

韵与声是密切相关的。在古英文诗中，双声有韵的功用（详见第八章）。依阮元说，齐梁以前，“韵”兼包近代的“声”、“韵”两个意义。齐梁时有“有韵为文，无韵为笔”之说，但昭明太子所选的叫《文选》，里面不押韵的文章还是很多。阮氏在《文韵说》里根据这个事实下结论说：

梁时恒言所谓韵者固指押韵脚，亦兼指章句中之声韵，即古人所言之宫羽，今人所言之平仄也。……声韵流变而成四六，亦只论章句中之平仄，不复有押韵也。四六乃韵文之极致，不得谓之为无韵之文也。昭明所选不押韵脚之文，本皆奇偶相生，有声音者，所谓韵也。

这个学说很可注意，因为它很明白地指点出来，中国韵文之中有不押韵脚的一种，就是赋与四六之类。“韵”在古代兼包“声”、“韵”两义，尚另有一证。钟嵘《诗品》谓“若‘置酒高堂上’、‘明月照高楼’为韵之首”，他所谓“韵”显然是指“声”。不过阮氏谓昭明所选皆“韵文”，也还有疑义，因为“序”、“论”、“书”、“笺”诸类中有许多文章不但不押韵脚，也并不讲求“奇偶相生”。我们姑沿用“韵”的流行的意义，专指“押韵脚”。中国文字除鼻音外都以母音收，所谓同韵只是同母音。西文同韵字则母音之后的子音亦必相同。所以中文同韵字最多，押韵较易。

韵在中国发生最早。流传到现在的古籍大半都有韵。《诗经》为韵文，固不用说，即记事说理的著作，象《书经·大禹谟》“帝德广润”段，《伊训》“圣谟洋洋”段，《易经》中《彖》、《象》、《杂卦》诸篇，《礼记·曲礼》“行前朱鸟而后玄武”段，《乐记》“今夫古乐”和“夫古者天地顺而四时当”诸段以至《老子》、《庄子》都有用韵的痕迹。在古代文学中，最清楚的分别是伴乐与不伴乐，至于有韵无韵，还在其次。诗和散文的分别并不在韵的有无。诗皆可歌，歌必伴乐，散文不伴乐，但仍可有韵。

韵的起源如何，从前人说法颇多，最普遍的是韵文便于记忆。章学诚在《文史通义·诗教》中说：

演畴皇极，训诰之韵者也，所以便讽诵，志不忘也。……后世杂艺百家，诵拾名数，率用五言七字，演为歌谣，咸以便记诵，皆无当于诗人之义也。

不过这种说法只指出韵的一种功用，不一定可说明韵的起源。



章氏所举的尽是说理记事的应用文，大半是“笔之于书”的。人类在发明文字之前已经开始唱歌、跳舞，已有一部分韵语文学“活在口头上”，所以诗歌的韵必在应用文的韵之前，韵的起源必须在原始诗歌里去找。原始诗歌的韵也未尝没有便于记忆一层功用，但它的主要的成因或许是歌、乐、舞未分时用来点明一节乐调和一段舞步的停顿，应和每节乐调之末同一乐器的重复的声音（详见第一章第五节）。所以韵是歌、乐、舞同源的一种遗痕，主要功用仍在造成音节的前后呼应与和谐。

## 二 无韵诗及废韵的运动

中国诗向来以用韵为常例。诗偶有不用韵者大半都有特殊原因。顾炎武在《日知录》里曾反对有韵与无韵的分别说：

古人之文，化工也。自然而合于音，则虽无韵之文而往往有韵；苟其不然，则虽有韵之文而时亦不用韵，终不以韵而害义也。三百篇之诗，有韵之文也。乃一章之中有二三句不用韵者，如“瞻彼洛矣，维水泱泱”之类是矣；一篇之中有全章不用韵，如《思齐》之四章五章，《召旻》之四章是矣；又有全篇无韵者如《周颂》：《清庙》、《维天之命》、《昊天有成命》、《时迈》、《武》诸篇是矣。说者以为当有余声，然以余声相协，而不入正文，此则所谓不以韵而害意者也。……太史公作赞，亦时一用韵，而汉人乐府反有不用韵者。据此则文有韵无韵，皆顺乎自然。诗固用韵，而文亦未必不用韵。东汉以降，乃以无韵属之文，有韵属之诗，判而二之，文章日衰，未始不因乎此。

顾氏的大旨在诗与文不应以有韵无韵分，因为诗可不用韵而文亦可用韵。在原理上这里不错的。不过就事实说，无韵诗在中国为绝少的特例，究不足以破原则。他所举的实例也有可置疑之点。二、三句不用韵而其余皆用韵，仍是用韵的变格。《周颂》多阙文，而且题材风格近于应用文，与普通抒情诗有别。顾氏固不反对“余声相协”之说，所谓“余声相协”就是在词句本身上虽不用韵，而歌唱时仍补上一个协韵的余声。

中国历史上有两次废韵的尝试。第一次是六朝人用有律无韵的文章译佛经中有音律的部分（例如“偈”和“行赞”）。第二次就是现代白话诗运动。译佛经者大半是印度和尚，以外国人用中文，总不免有些困难；而且佛经译笔大半着重忠实，本意不在于为诗，用韵很容易因迁就文字而失去真意，不用韵固无足怪（中土僧人自作“偈”，也尝用韵，《六祖坛经》可以为证）。宋人诗颇受佛经的影响，而且宋人大半欢喜文字游戏，所以苏东坡一班人也模仿过佛经的“偈”，但是从来没有看见一个诗人仿“偈”体做无韵诗。白话诗还在萌芽时期，它的废韵的尝试显然受西方诗的影响。不过白话诗用韵的也很多。以后新诗演变如何，我们不必作揣摩其词的预言。我们现在只讨论韵在以往的中国诗里何以那样根深蒂固。也许这个问题解决了，我们对于将来中国诗韵的关系如何，也可以推知大概。

### 三 韵在中文诗里何以特别重要

诗与韵本无必然关系。日本诗到现在还无所谓韵。古希腊诗全不用韵。拉丁诗初亦不用韵，到后期才有类似韵的收声，大半用

在宗教中的颂神诗和民间歌谣。古英文只用双声为“首韵”而不押脚韵。据现有的证据看，诗用韵不是欧洲所固有的，而是由外方传去的。韵传到欧洲至早也在耶稣纪元以后。据十六世纪英国学者阿斯榭(Ascham)所著的《教师论》，西方诗用韵始于意大利，而意大利则采匈奴和高兹诸“蛮族的陋习”。阿斯榭以博学著名，他的话或不无所据。匈奴的影响达到欧洲西部在纪元后一世纪左右，匈奴侵入罗马则在第五世纪。韵初传到欧洲，颇风行一时。德国史诗《尼伯龙根之歌》以及法国的中世纪许多叙事诗都用韵。但丁的《神曲》是欧洲第一部伟大的有韵诗。文艺复兴以后，欧洲学者倾向复古，看到希腊拉丁古典名著都不用韵，于是骂韵是“野蛮人的玩艺儿”。弥尔顿(Milton)在《失乐园》序里，芬涅伦(Fénelon)在给法兰西学院的信里，都竭力攻击诗用韵。十七世纪以后，用韵的风气又盛起来。法国浪漫派诗人尤其欢喜在炼韵上做功夫。批评家圣伯夫(Sainte Beuve)作颂韵诗称韵为“诗中的唯一和谐”。诗人邦维尔(Bainville)在《法国诗学》里几乎把善于用韵看作诗人的最大能事。近代“自由诗”起来以后，韵又没有从前那样盛行。总观韵在欧洲的历史，它的兴衰有一半取决于当时的风尚。

诗应否用韵，与各国语言的个性也很密切相关。比如拿英诗与法诗相较，韵对于法诗比对于英诗较为重要。法诗从头到现在，除散文诗及一部分自由诗外，无韵诗极不易发现。自由诗大半仍用韵，据音韵学家格拉芒的意见，自由诗易散漫，全靠韵来联络贯串，才可以完整。英文诗长篇大著大半用无韵五节格(blank verse)，短诗不用韵者虽较少见，却亦非绝对没有。如果以行为单位来统计英诗名著，则无韵的实较有韵的为多。作家想达到所谓“庄严体”者往往不肯用韵，因为韵近于纤巧，不免有伤风格，

而且韵在每句末回到一个类似的声音，与大开大合的节奏亦不相容。弥尔顿的《失乐园》全不用韵。莎士比亚在悲剧里尽用“无韵五节格”。他的早年作品中还偶在每幕或每景收场时夹入几句韵语，到晚年就简直不用。法国最著名的悲剧作家高乃依（Corneille）和拉辛的作品中却没有一种不用韵，至于抒情诗作者如雨果、拉马丁（Lamartine）、马拉梅（Mallarmé）诸人一律用韵，更不用说。韵对于英、法诗的分别在这个简单的统计中就可以见出了。

这个分别的原因是值得推求的。法文音的轻重分别没有英文音的轻重分别那么明显。这可以说是拉丁系语音和日耳曼系语音的一个重要异点。英文音因为轻重分明，音步又很整齐，所以节奏容易在轻重相间上见出，无须借助于韵脚上的呼应。法文诗因为轻重不分明，每顿长短又不一律，所以节奏不容易在轻重的抑扬上见出，韵脚上的呼应有增加节奏性与和谐性的功用。

我们既明了韵对于英、法诗的分别和它的原因，就不难知道韵对于中国诗的重要了。以中文和英法文相较，它的音轻重不甚分明，颇类似法文而不类似英文。我们在第八章已经说过，中文诗的全平全仄，仍可以有节奏，所以节奏在全平全仄相间上所见出的非常轻微。节奏既不易在四声上见出，即须在其他元素上见出。上章所说的“顿”是一种，韵也是一种。韵是去而复返、奇偶相错、前后相呼应的。韵在一篇声音平直的文章里生出节奏，犹如京戏、鼓书的鼓板在固定的时间段落中敲打，不但点明板眼，还可以加强唱歌的节奏。中国诗的节奏有赖于韵，与法文诗的节奏有赖于韵，理由是相同的：轻重不分明，音节易散漫，必须借韵的回来点明、呼应和贯串。

四声的研究最盛于齐梁时代，齐梁以前诗人未始不知四声的分别，不过在句内无意于调四声，只求其自然应节。他们却必用韵，而对于韵脚一字的平仄仍讲究很严，平押平、仄押仄，很少有破格的。这件事实也可证明韵对于中国诗的节奏，比声较为重要。

#### 四 韵与诗句构造

就一般诗来说，韵的最大功用在把涣散的声音联络贯串起来，成为一个完整的曲调。它好比贯珠的串子，在中国诗里这串子尤不可少。邦维尔在《法国诗学》里说：“我们听诗时，只听到押韵脚的一个字，诗人所想产生的影响也全由这个韵脚字酝酿出来。”这句话对于中文诗或许比对于西文诗还更精确。我们在第九章说过，西文诗常用“上下关联格”，上行连着下行一气读，行末一字既没有停顿的必要，我们就不必特别着重它，可以让它轻而易地滑了过去，它对于听觉的影响和行内其他字音相差不远，它有韵无韵是不关重要的。中文诗大半每“句”成一单位，句末一字在音义两方面都有停顿的必要。纵然偶有用“上下关联格”者，“句”末一字义不顿而音仍必须顿（详见第九章）。句末一字是中文诗句必顿的一个字，所以它是全诗音节最着重的地方。如果最着重的一个音，没有一点规律，音节就不免杂乱无章，前后便不能贯串成一个完整的曲调了。例如《佛所行赞经》是用五言无韵诗译的，我们试读几句看看：

尔时嫫女众，庆闻优陀说，增其踊跃心，如鞭策良马，  
往到太子前，各进种种术，歌舞或言笑，扬眉露白齿，美目



相眄睐，轻衣见素身，妖摇而徐步，诈亲渐习远。情欲实其心，兼奉大王言，漫行娖隐陋，忘其惭愧情。

就意象说，这种材料很可以写成好诗；就音节说，它是一盘散沙，读起来不能起和谐之感。我们试拿它和郭璞的《游仙诗》比较：

阊阖西南来，潜波涣鳞起。灵妃顾我笑，粲然启玉齿。  
蹇修时不存，要之将谁使。

这就可以见出韵对于中国诗的音节之重要了。

## 五 旧诗用韵法的毛病

从前中国诗人用韵的方法分古诗、律诗与词曲三种。古诗用韵变化最多，尤其是《诗经》。江永在《古韵标准》里统计《诗经》用韵方法有数十种之多。例如连句韵（连韵从两韵起一直到十二句止）、间句韵、一章一韵、一章易韵、隔韵、三句见韵、四句见韵、五句见韵、隔数句遥韵、隔章尾句遥韵、分应韵、交错韵、叠句韵等等（江氏举例甚多，可参考）其变化多端，有过于西文诗，汉魏古风用韵方法已渐窄狭，惟转韵仍甚自由，平韵与仄韵仍可兼用。齐梁声律风气盛行以后，诗人遂逐渐向窄路上走，以至于隔句押韵、韵必平声（注：律诗也偶有押仄韵者，但是例外）。一章一韵到底，成为律诗的定律。一韵到底的诗音节最单调，不能顺情景的曲折变化，所以律诗不能长，排律中佳作最少。词曲都有固定的谱调，不过有些谱容许转韵，而且词的仄声三韵



可通用，曲则四声的韵都可通用，也较富于伸缩性。

中国旧诗用韵法的最大毛病在拘泥韵书，不顾到各字的发音随时代与区域而变化。现在流行的韵书大半是清朝的佩文韵，佩文韵根据宋平水刘渊所做的和元人阴时夫所考定的平水韵，而平水韵的一百零六韵则是合并隋（陆法言《切韵》）唐（孙愐《唐韵》）北宋（《广韵》）以来的二百零六韵而产生的。所以我们现在用的韵至少还有一大部分是隋唐时代的。这就是说，我们现在用韵，仍假定大半部分字的发音还和一千多年前一样，稍知语音史的人都知道这种假定是很荒谬的。许多在古代为同韵的字在现在已不同韵了。做诗者不理睬这个简单的道理，仍旧盲目地（或则说聋耳地）把“温”、“存”、“门”、“吞”诸音和“元”、“烦”、“言”、“番”诸音押韵；“才”、“来”、“台”、“垓”诸音和“灰”、“魁”、“能”、“玫”诸音押韵，读起来毫不顺口，与不押韵无异。这种方法实在是失去用韵的原意。

这个毛病前人也有人看出的。李渔在《诗韵序》里有一段很透辟的议论：

以古韵读古诗，稍有不协，即叶而就之者，以其诗之既成，不能起古人而请易，不得不肖古人之吻以读之，非得已也。使古人至今而在，则其为声也，亦必同于今人之口。吾知所为之诗，必尽如“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑”数韵合一之诗；必不复作“缙兮络兮，凄其以风，我思古人，实合我心”之诗，使人叶“风”为“孚金反”之音，以就“心”矣；必不复作“鸛之奔奔，鸛之疆疆，人之无良，我以为兄”之诗，使人叶“兄”为“虚王反”之音，以就“疆”矣。我既生于今时而为今人，何不学《关雎》悦

耳之诗，而必强效《绿衣》《鹌奔》之为韵，以整天下之牙而并逆其耳乎？

钱玄同在《新青年》里骂得更痛快：

那一派因为自己通了一点小学，于是做起古诗来，故意把押“同”、“蓬”、“松”这些字中间，嵌进“江”、“窗”、“双”这些字，以显其懂得古诗“东”、“江”同韵；故意把押“阳”、“康”、“堂”这些字中间，嵌进“京”、“庆”、“更”这些字，以显其懂得古音“阳”、“庚”同韵。全不想你自己是古人吗？你的大作个个字能读古音吗？要是不能，难道别的字都读今音，就单单把这“江”、“京”几个字读古音吗？

这理由是无可反驳的，诗如果用韵必用现代语音，读的韵，才能产生韵所应有的效果。

## 第十一章 中国诗何以走上“律”的路 (上): 赋对于诗的影响<sup>①</sup>

### 一 自然进化的轨迹

中国诗的体裁中最特别的是律体诗。它是外国诗体中所没有的，在中国也在魏晋以后才起来。起来以后，它的影响就非常广大。在许多诗集中律诗要占一大部分。各朝“试帖诗”都以律诗为正体。唐以后的词曲实在都是律诗的化身。律诗的影响并且波及到散文方面，四六文是很明显的例证。

无论近人怎样唾骂律诗，它的兴起是中国诗的演化史上的一件重大事变，这是不能否认的。律诗极盛于唐朝，但是创始者是晋宋齐梁时代的诗人。唐朝诗人许多都是六朝诗人的私淑弟子。唐初四杰固不用说，杜甫很坦白地承认：

熟知二谢将能事，颇学阴何苦用心。

不过唐朝从陈子昂起，也有一种排斥六朝的运动。陈子昂《与东

---

<sup>①</sup>第十一、二章节题是编美学文集时由作者补入的。

方公书》说：

仆尝暇时观齐梁间诗，彩丽竞繁，而兴寄都绝，每以永叹。

李白的“佳句”，虽“往往似阴铿”，也“数典忘祖”，用“自从建安来，绮丽不足珍”一句话把六朝诗人不分皂白地骂尽。后来一般论诗者往往尾随陈子昂、李白，以“绮丽”二字看成六朝人的大罪状，一味推尊盛唐。他们好象以为唐诗是平地一声雷似地起来的。历史家分诗的时期，也往往把六朝归入一个段落，唐朝又归入另一段落，好象以为两段落中间有一个很清楚的分水线。这种卑六朝而尊唐的传统的看法不但是对于六朝不公平，而且也没有认清历史的连续性。平心而论，如果我们把六朝诗和唐诗摆在一个平面上去横看，六朝自较唐稍逊。六朝诗人才打新方向走，还在努力新风格的尝试，自然不免有许多缺点。但是如果把六朝诗和唐诗摆在一条历史线上去纵看，唐人却是六朝人的继承者，六朝人创业，唐人只是守成。说者常谓诗的格调自唐而始备，其实唐诗的格调都是从六朝诗的格调演化出来的。

文学史本来不可强分时期，如果一定要分，中国诗的转变只有两个大关键。第一个是乐府五言的兴盛，从《十九首》起到陶潜止。它的最大的特征是把《诗经》的变化多端的章法、句法和韵法变成整齐一律，把《诗经》的低徊往复一唱三叹的音节变成直率平坦。我们试来比较两首诗，一是《秦风·蒹葭》：

蒹葭苍苍，白露为霜。所谓伊人，在水一方。溯洄从之，道阻且长。溯游从之，宛在水中央。

蒹葭凄凄，白露未晞。所谓伊人，在水之湄。溯洄从之，道阻且跻；溯游从之，宛在水中坻。

蒹葭采采，白露未已。所谓伊人，在水之涘。溯洄从之，道阻且右；溯游从之，宛在水中沚。

一是《古诗十九首》的《涉江采芙蓉》：

涉江采芙蓉，兰泽多芳草。采之欲遗谁？所思在远道。  
还顾望旧乡，长路漫浩浩。同心而离居，忧伤以终老。

两诗相比较，便可领略出来这种转变的风味。两诗情感境界都略相似，而写法则完全不同。《蒹葭》要用三章来复述同一情节；而《涉江采芙蓉》只用一章写完一个意境；前者低徊往复，缠绵不尽，后者便一气到底，不再说回头话；前者章句长短有伸缩，后者则为整齐的五言。这个大转变是由于诗与乐歌的分离。《诗经》是大半伴乐可歌的；汉魏以后，诗逐渐不伴乐，不可歌。

第二个转变的大关键就是律诗的兴起，从谢灵运和“永明诗人”起，一直到明清止，词曲只是律诗的余波。它的最大特征是丢开汉魏诗的浑厚古拙而趋向精妍新巧。这种精妍新巧在两方面见出，一是字句间意义的排偶；一是字句间声音的对仗。我们试拿上面所引的《涉江采芙蓉》和薛道衡的《昔昔盐》相比较：

垂柳覆金堤，萋萋叶复齐。水溢芙蓉沼，花飞桃李蹊。  
采桑秦氏女，织锦窦家妻。关山别荡子，风月护空闺。恒教千金笑，长垂双玉啼。  
盘龙随镜隐，彩凤逐帷低。飞魂同夜鹤，倦寝忆晨鸡。暗牖悬蛛网，空梁落燕泥。  
前年过代北，

今岁往辽西。一去无消息，那能惜马蹄。

便可知道这转变的意味。两诗都是写别后相思，汉人寥寥数语，不绕弯也不雕饰，一气直注，浑朴天然而意味无穷。薛道衡便四方八面地渲染，句句对称，句句精巧。他对于自然的观察也比汉魏人精细。他着重颜色和空气，着重常被人忽略的景致；着重景与情的协调。著名的“暗牖悬蛛网，空梁落燕泥”一联，最能见出这个新时代的精神。

这两个大转变之中，尤以律诗的兴起为最重要；它是由“自然艺术”转变到“人为艺术”；由不假雕琢到有意刻划。如果《国风》是民歌的鼎盛期；汉魏是古风的鼎盛期，或者说，民歌的模仿期；晋宋齐梁时代就可以说是“文人诗”正式成立期。由“自然艺术”到“人为艺术”；由民间诗到文人诗；由浑厚纯朴至精妍新巧，都是进化的自然趋势，不易以人力促进，也不易以人力阻止。我们嫌齐梁以后诗为声律所束缚，以至渐失古风；但试问声律纵不存在，齐梁以后诗就能恰如《国风》以及汉魏五言么？律诗有流弊，我们无庸讳言，但是不必因噎废食，任何诗的体裁落到平凡诗人的手里都可有流弊。律诗之拘于形式，充其量也不过如欧洲诗中之十四行体(sonnet)。我们能藐视彼特拉克、莎士比亚、弥尔顿、济慈诸人用十四行体所做的诗么？我们能够藐视杜甫、王维诸人用律体所做的诗么？

声律这样大的运动必定有一个进化的自然轨迹做基础，决不能象妇人缠小脚，是由少数人的幻想和癖嗜所推广成的风气。它当然也有一个存在的理由，研究诗学者应该寻出它的因果线索，不当仅如王凤洲批《纲鉴》，自居“老吏断狱”，说是说非。科学的第一要务在接收事实，其次在说明因果，演绎原理，至于维



护与攻击，犹其余事。本篇就根据这个态度，讨论中国诗何以走上“律”的路。

## 二 律诗的特色在音义对仗

中国诗走上“律”的路，最大的影响是“赋”。赋本是诗中的一种体裁。汉以前的学者都把赋看作诗的一个别类。《诗经·毛序》以赋为诗的“六义”之一，《周官》列赋为“六诗”之一。班固在《两都赋》的“序”里说，“赋者古诗之流”。据《汉书·郊祀志》，赋与诗同隶于汉武帝所立的乐府。到齐梁时，刘勰在《文心雕龙》里仍承认“赋自诗出”。赋的鼎盛时代是从汉朝到梁朝，隋唐以后虽然代有作者，已没有从前那样蓬勃了。后人逐渐把诗和赋分开，把赋归到散文一方面去。比如姚鼐的《古文辞类纂》原是一部散文选，诗歌不在内而“词赋”却占很重要的位置。近来文学史家也往往沿袭这种误解，不把“词赋”放在“诗歌”项下来讲。胡适在《白话文学史》里把词赋完全丢去，还可以说是因为着重“白话文学”的缘故；陆侃如、冯沅君著《中国诗史》却也不留一点篇幅给词赋，似未免忽略词赋对于中国诗体发展的重要性了。

什么叫做赋呢？班固在《两都赋》序里所说的“赋者古诗之流”，和在《艺文志》里所说的“不歌而诵谓之赋”，是赋的最古的定义。刘勰在《诠赋》篇说：

赋者铺也。铺采摘文，体物写志也。

刘熙载在《艺概》里《赋概》篇说：

赋起于情事杂沓，诗不能驭，故为赋以铺陈之，斯于千态万状层见迭出者吐无不畅，畅无或竭。

赋的意义和功用已尽于这几段话了。归纳起来，它有三个特点：一、就体裁说，赋出于诗，所以不应该离开诗来讲。二、就作用说，赋是状物诗，宜于写杂沓多端的情态，贵铺张华丽。三、就性质说，赋可诵不可歌。二、三两点是赋所以异于一般抒情诗的，虽可分开说，实在互相关联。赋大半描写事物，事物繁复多端，所以描写起来要铺张，才能曲尽情态。因为要铺张，所以篇幅较长，词藻较富丽，字句段落较参差不齐，所以宜于诵不宜于歌。一般抒情诗较近于音乐，赋则较近于图画，用在时间上绵延的语言表现在空间上并存的物态。诗本是“时间艺术”，赋则有几分是“空间艺术”。

赋是一种大规模的描写诗。《诗经》中已有许多雏形的赋。例如《郑风·大叔于田》铺陈打猎的排场：“大叔于田，乘乘马，执辔如组，两骖如舞。叔在薮，火烈俱举，檀褐暴虎，献于公所。将叔无狃，戒其伤女。”以及《小雅·无羊》描写牛羊的姿态：“谁谓尔无羊？三百为群。谁谓尔无牛？九十其犝。尔羊来思，其角濈濈；尔牛来思，其耳湿湿。”“或降于阿，或饮于池，或寝或讹。尔牧来思，何蓑何笠，或负其糈，三十维物，尔牲则具。”如果出于汉魏以后人的手笔，这种题材就可以写成长篇的赋了。《大叔于田》可以参较司马相如的《上林赋》和扬雄的《羽猎赋》；《无羊》可以参较祢衡的《鹦鹉赋》和颜延之的《赭白马赋》。诗所以必流于赋者，由于人类对于自然的观察，渐由粗要以至于精微；对于文字的驾驭，渐由敛肃以至于放肆。

在《诗经》中可以几句话写完的，到后来就非长篇大赋不办了。

诗既流为赋，纡徊往复的音节遂变为流畅直率。中国诗转变的第一大关键是由《诗经》到汉魏乐府五言，我们已经说过。这个转变之中有一个媒介，就是《楚辞》。《楚辞》是词赋的鼻祖，它还带几分《国风》的流风余韵，但是它的音节已不象波纹线而象直线，它的技巧已渐离简朴而事铺张了。乐府五言大胆地丢开《诗经》的形式，是因为《楚辞》替它开了路。所以词赋对于诗的影响还不仅在律诗，古风也是由它脱胎出来的。

赋是介于诗和散文之间的。它有诗的绵密而无诗的含蓄，有散文的流畅而无散文的直截。赋的题材并非绝对需要韵文的形式。《荀子》的文章大半都很富丽，《赋篇》《成相》虽用赋体，实在还和他的其他论文差不多。周秦诸子里有许多散文是可以赋体写的，例如《庄子·齐物论》：

夫大块噫气，其名为风。是唯无作，作则万窍怒呿。而独不闻之寥寥乎？山林之畏佳，大木百围之窍穴，似鼻、似口、似耳、似枅、似圈、似臼、似洼者、似污者、激者、謦者、叱者、吸者、叫者、嚎者、笑者、咬者、前者唱于而随者唱喁。冷风则小和，飘风则大和，厉风济则众窍为虚，而独不见之调调之刀刀乎？

这段散文在宋玉的手里就可以写成《风赋》，在欧阳修的手里就可以写成《秋声赋》了。赋是韵文演化为散文的过渡期的一种连锁线。所以历来选家对于“词赋”一类颇费踌躇。它本出于诗，它的影响却同时流灌到诗和散文两方面。诗和散文的骈俪化都起源于赋，要懂得中国散文的变迁趋势，赋也是不可忽略的。

何以说诗和散文的骈偶化都起源于赋呢？赋侧重横断面的描写，要把空间中纷陈对峙的事物情态都和盘托出，所以最容易走上排偶的路。比如上文所引的《无羊》诗就已有排偶的痕迹。诗人固不必有意于排偶，但是既同时写牛又写羊，自然会拿它们来两两对较。文字排偶不过是翻译自然事物的排偶。我们如果把班固的《两都赋》、张衡的《两京赋》和左思的《三都赋》的写法略加分析，便可明白这个道理。它们都从东西南北、上下左右、四面八方地铺张，又竭力渲染每一方的珍奇富庶（如其东有什么什么，其西又有什么什么之类）。这样“双管齐下”，排偶是当然的结果。

本来各种艺术都注重对称。几上的花瓶，门前的石兽，喜筵上的红蜡烛，以至于墓道旁的松柏都是成双成对，如果是奇零的，观者就不免觉得有些欠缺。图画、雕刻、建筑都是以对称为原则。音乐本来有纵而无横，但抑扬顿挫也往往寓排偶对仗的道理。美学家以为这种排偶对仗的要求象节奏一样，起于生理作用。人体各器官以及筋肉的构造都是左右对称。外物如果左右对称，则与身体左右两方面所费的力量也恰相平衡，所以易起快感。文字的排偶与这种生理的自然倾向也有关系。

我们在第二章已经说过，赋源于隐，隐是一种谐，含有若干文字游戏的成分。在作赋猜谜时，人类已多少意识到文字本身的美妙，于是拿它来玩把戏。排偶对仗是自然的要求。他们发觉它的美妙，于是尽量地用它。如果艺术是精力富裕的流露，赋可以说是文字富裕的流露。律诗和骈体文也是如此。

西方诗人，就常例说，都比较中国诗人欢喜铺张。他们的许多中篇诗其实都只是“赋”，格雷(Gray)的《墓园吟》、弥尔顿的《快乐者》和《沉思者》、雪莱的《西风歌》、济慈的《夜莺

歌》以及雨果的《高山所闻》和《拿破仑赎罪吟》诸作，都是好例。西方艺术也素重对称，何以他们的诗没有走上排偶的路呢？这是由于文字的性质不同。

第一，中文字尽单音，词句易于整齐划一。“我去君来”，“桃红柳绿”，稍有比较，即成排偶。西文单音字与复音字相错杂，意象尽管对称而词句却参差不齐，不易对称。例如雪莱的：

Music, when soft voices die,  
Vibrates in the memory;

Odours, when sweet violets sicken,  
Live within the sense they quicken,

和丁尼生的：

The long light shakes across the lakes,  
And the wild cataract leaps in glory.

都是排偶，但是不能产生中国律诗的影响，就因为意象虽成双成对而声音却不能两两对称。比如“光”和“瀑”两字在中文里音和义都相对称，而在英文里light和cataract意虽相对而音则多寡不同，不能成对，犹如“司马相如”不能对“班固”，虽然它们都是专名。

第二，西文的文法严密，不如中文字句构造可自由伸缩颠倒，使两句对得很工整。比如“红豆啄余鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝”两句诗，若依原文构造直译为英文或法文，即漫无意义，而在中



文里却不失其为精炼，就由于中文文法构造比较疏简有弹性。再如“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”两句诗没有一个虚字，每个字都实指一种景象，若译为西文，就要加上许多虚字，如冠词、前置词之类。中文不但冠词和前置词可以不用，即主词动词亦可略去。在好诗里这种省略是常事，而且也很少发生意义的暧昧。单就文法论，中文比西文较宜于诗，因为它比较容易做得工整简炼。

文字的构造和习惯往往能影响思想。用排偶文既久，心中就于无形中养成一种求排偶的习惯，以至观察事物都处处求对称，说到“青山”便不由你不想到“绿水”，说到“才子”便不由你不想到“佳人”。中国诗文的骈偶起初是自然现象和文字特性所酿成的，到后来加上文人求排偶的心理习惯，于是就“变本加厉”了。

艺术上的技巧都是由自然变成人为的。古人诗文本来就质朴自然，后人则连质朴自然都还要出力去学，其他可想而知。骈体的演化也是如此。《诗经》里已偶有对句，例如“参差荇菜，左右流之；窈窕淑女，寤寐求之”；“觐闵既多，受侮不少”；“手如柔荑，肤如凝脂”；“昔我往矣，杨柳依依，今我来思，雨雪霏霏”之类。在这些实例中诗人意到笔随，固无心求排偶。到《楚辞》就逐渐有意于排偶了。例如《九歌》中的《湘君》：

采薜荔兮水中，搴芙蓉兮木末。心不同兮媒劳，恩不甚兮轻绝。石濂兮浅浅，飞龙兮翩翩。交不忠兮怨长，期不信兮告予以不闲。

接连几句排偶，决非出之无心，不过虽排偶尚不失质朴。汉人虽重词赋，而作者如司马相如、枚乘、扬雄诸人都只在整齐而流畅的韵文中偶作骈语，亦不求其精巧，例如枚乘的《七发》：



龙门之桐，高百尺而无枝。中郁结之轮菌，根扶疏以分离。上有千仞之峰，下临百尺之溪。湍流溯波，又澹淡之。

这一段虽然也见出作者有意于排偶，但整齐之中仍寓疏落荡漾之致，富丽而不伤芜靡，排比而不伤板滞。后来班固、左思、张衡诸人乃逐渐向堆砌雕凿的路上走，但仍不失汉人浑朴古拙的风味。魏晋以后，风气变更，就一天快似一天了。例如鲍照的《芜城赋》：

若夫藻扃黼帐，歌堂舞阁之基；璇渊碧树，戈林钓渚之馆。吴蔡齐秦之声，鱼龙爵马之玩，皆薰歇烬灭，光沉影绝。东都妙姬，南国丽人，蕙心纨质，玉貌绛唇，莫不埋魂幽石，委骨穷尘，岂忆同舆之愉乐，离宫之苦辛哉！

就有几点与汉赋不同。第一，它很显然地炼字琢句，尤其是比喻格用得最多，例如“璇渊碧树”、“玉貌绛唇”、“埋魂”之类。第二，它着重声色臭味的渲染，如“藻”、“黼”、“碧”、“绛”、“薰”、“烬”、“光”、“影”、“歌”、“声”之类，词赋的富丽就是由这种渲染起来的。第三，句法逐渐趋向四六的类型，这就是说，句的字数四六相间，上下相排偶。第四，声音方面也渐有对仗的趋势，尤其是句末的字，例如“基”与“馆”、“声”与“玩”之类。这几点都是“律赋”的特色。齐梁时律诗仍不多见，而律赋则连篇皆是。梁元帝、江淹、庾信、徐陵诸人的作品不但意精词妍，声音也象沈约所说的“前有浮声则后有切响”了。

总观词赋演化的痕迹可以分为三个阶段：

一、放大简短整齐的描写诗为长篇大幅的流畅富丽的韵文。就形式说，赋打破诗和散文的界限，或则说，它是诗演变为美术散文的关键。在这个阶段里，赋虽偶作骈语而不求精巧。在音调方面，它还没有有意求对称的痕迹。它的风格还保持古代文艺的浑厚质朴。例如汉赋。

二、技巧渐精到，意象渐尖新，词藻渐富丽，作者不但求意义的排偶，也逐渐求声音的对称和谐。例如魏晋的赋。

三、技巧成熟，汉魏古拙朴直的风味完全失去，但是词句极清丽，声音极响亮，声色臭味的渲染极浓厚，四六骈俪的典型成立，运用典故及比喻格的风气也日盛。在这个阶段里，古赋已变为律赋。例如宋齐梁陈诸代的作品。

这个演化次第中有一点最值得注意，就是讲求意义的排偶在讲求声音的对仗之前。意义的排偶在《楚辞》、汉赋里已常见，声音的对仗则到魏晋以后才逐渐成为原则。从这事实看，我们可以推测声音的对仗实以意义的排偶为模范。词赋家先在意义排偶中见出前后对称的原则，然后才把它推行到声音方面去。意义所含的迹象大半关于视觉，声音则全关听觉。人类的听觉本较视觉为迟钝，所以在诗方面，声虽先于义，而关于技巧的讲求，则意义反在声音之前。

### 三 赋对于诗的三点影响

赋的演化大概如上所述，现在我们回头来说它对于诗的影响。关于这层，有三点最值得注意：

一、意义的排偶，赋先于诗。诗在很古时代就有对句，我们前已说过，但是它们不是从有意刻划得来的。如果我们顺时代次

第，拿赋和诗比较，就可以见出赋有意地求排偶，比诗早。汉人作赋，接连数十句用骈语，已是常事。枚乘《七发》、班固《两都赋》、左思《三都赋》之类的作品，都是骈句多于散句。至于汉人的诗则骈句仅为例外。《上山采蘼芜》和《陌上桑》诸诗是不可多见的连用排比的诗，但是它们都是出于自然，而且也不是严格的骈语。《上山采蘼芜》拿新人和旧人对比，双管齐下，对称本是意中事。如果同样的材料落到赋家手里，一定没有那样质朴。本来是易落骈偶的材料，而诗人却没有落到骈偶，只此一端，可见汉人做诗还没有很受赋的影响。《陌上桑》的“青丝为笼系”一段虽已近于赋的铺张，但历数事物，本易重叠，如果拿它来比和它同时代的历数事物的赋（如左思《蜀都赋》“孔雀群翔，犀象竞驰”以下一段），工拙之分便显然易见了。魏晋间的赋去汉已远，而诗却仍有若干汉人的风骨。曹植的《洛神赋》和《七启》是何等纤丽的文字，而他的诗却仍有几分汉诗的浑厚古朴，虽然这种浑厚古朴已经是人为的，由模仿揣摩得来的。不过他究竟是以赋家而兼诗人，他的诗已是新时代的预兆。例如《情诗》里“始出严霜结，今来白露晞”已俨然是律句，《公宴诗》里连用四联对句，已开谢、鲍的端倪，“朱华冒绿池”一句每字都有雕琢痕迹。区区一字往往可以见出时代的精神，例如陆机的“凉风绕曲房”的“绕”字，张协的“凝霜竦高木”的“竦”字，谢灵运的“白云抱幽石，绿筵媚清泉”的“抱”字和“媚”字，鲍照的“木落江渡寒，雁还风送秋”的“渡”字和“送”字之类，都有意力求尖新，在汉诗中决找不出。《木兰词》的时代已不可考，但就“朔气传金柝，寒光照铁衣”、“当窗理云鬓，对镜贴花黄”诸句看，似非魏晋以前的作品。从谢灵运和鲍照起，诗用赋的写法日渐其盛。律诗第一步只求意义的对仗，鲍、谢是这个运动的两大先驱（当时虽

无“律”的名称，“律”的事实却在那里)。在汉朝赋已重排偶而诗仍不重排偶，魏晋以后诗也向排偶路上走，而且集排偶大成的两位大诗人——谢灵运和鲍照——都同时是词赋家。从这个事实看，我们推测到诗的排偶起于赋的排偶，并非穿凿附会了。

二、声音的对仗，赋也先于诗。曹丕在《典论》里已辨明声音的清浊，陆机在《文赋》里已倡“声音迭代”之说，都远在沈约的“前有浮声则后有切响”之说之前。魏晋以后人所谓“文”，与“笔”相对。“笔”就是散文，“文”则专指韵文，包括词赋诗歌在内。但是在陆机的时代实行“声音迭代”的理论者只有词赋，而诗歌则除韵脚以外，不拘拘于平仄的对称。陆机的《文赋》、鲍照的《芜城赋》之类都是大体已用平仄对称的声调，至于诗则谢灵运和鲍照诸人虽已用全篇排偶的写法，而对于声音则只计较句尾一字平仄，句内尚无有意求平仄对称的痕迹。“永明”诗人虽然讲究句内各字的声律，究竟不过是一种理论，沈约自己做诗，犯八病规则的就很多。句内的声音对仗由“永明”诗人开其端倪，到隋唐时才成为律诗的通例。

词赋讲究音和义的对称都先于诗，也有一个道理。词赋意在体物敷词，本以嘹亮妍丽为贵。诗的大旨在抒情，质朴古茂，自汉人已成为风气。词赋比一般诗歌离民间艺术较远，文人化的程度较深。它的作者大半是以词章为职业的文人，汉魏的赋就已有几分文人卖弄笔墨的意味。扬雄已有“雕虫小技”的讥诮。音律排偶便是这种“雕虫小技”的一端。但是虽说是“小技”，趣味却是十足。他们越做越进步，越做越高兴，到后来随处都要卖弄它，好比小儿初学会一句话或是得到一个新玩具，就不肯让它离口离手一样。他们在词赋方面见到音义对称的美妙，便要把它推用到各种体裁上去。艺术本来都有几分游戏性和谐趣。于难能处

见精巧，往往也是游戏性和谐趣的流露。词赋诗歌的音义排偶便有于难能处见精巧的意味。要完全领会六朝人的作品，这一点也不可忽视。晋宋时代已有做“巧联”、“打诨”的玩艺，象“四海习鉴齿，弥天释道安”、“日下荀云鹤，云间陆士龙”之类的联语在当时都传为佳话。晋宋文人的趣味不难由此推知，而音律排偶的研究也自然是意中事了。

三、在律诗方面和在赋方面一样，意义的排偶也先于声音的对仗。“律诗”的名称到唐初才出现，一般诗史家以为它是宋之问和沈佺期两人所提倡起来的。但是律诗在晋宋时已成为事实。如果单说意义的排偶，我们在上文已经说过，《诗经》、《楚辞》里就有很多的例，汉魏诗更不必说。不过汉魏以前，排句在一首诗里仅偶占一小部分，对仗亦不求工整，它们大半出于自然，作者并不必有意于排偶，尤其没有把排偶悬为定格。全篇对仗工整的诗在谢灵运集里才常见。我们如果统计他的五言诗，便可以发现排句多于不排句。例如他的《登池上楼》：

潜虬媚幽姿，飞鸿响远音。薄霄愧云浮，栖川怍渊沉。进德智所拙，退耕力不任。徇禄反穷海，卧疴对空林。衾枕昧节候，褰开暂窥临。倾耳聆波澜，举目眺岖嵚。初景革绪风，新阳改故阴。池塘生春草，园柳变鸣禽。祁祁伤幽歌，萋萋感楚吟。索居易永久，离群难处心。持操岂独古，无闷征在今。

就俨然近似排律，所以还未走得严格的排律者，就因为意义虽排偶而声音却不平仄对仗，平常对平，仄常对仄。这种体格从谢灵运发端之后，在当时极流行。我们试翻阅鲍照、谢朓、王融诸人诗集，就可以见排偶的风气之盛。不过这种排偶都只限于意义。



全篇意义排偶又加上声音对仗，俨然成为律诗的作品到梁时才出现。这个新运动的元勋——说来很奇怪——不是提倡四声八病的沈约而是与他同时的何逊。何逊的集中才开始有很工整的五律，例如：

秋风木叶落，萧瑟管弦清。望陵歌对酒，向帐舞空城。  
寂寂檐宇旷，飘飘帷幔清。曲终相顾起，日暮松柏声。

——《铜雀伎》

夕鸟已西渡，残霞亦半消。风声动密竹，水影漾长桥。  
旅人多忧思，寒江复寂寥。尔情深巩洛，予念返渔樵。何因  
宿归愿，分路一扬镳。

——《夕望江桥》

象这样音义都对称的诗在沈约的集中反不易寻出。何逊以后，五律的健将要推阴铿，虽然范云、王融、梁元帝诸人也常做五言律诗。梁代的五律与唐代的五律有一点不同，就是韵脚不一定押平声。谢灵运、鲍照（意义的排偶）和何逊、阴铿（声音的对仗）是律诗的四大功臣。唐人讲究律诗，受他们的影响最大，所以杜甫有“熟知二谢将能事，颇学阴何苦用心”之句。七律起来较晚，北周庾信的《乌夜啼》是最早的例子。到唐朝宋之问、沈佺期诸人的手里，它才成立一格。唐人所谓“律诗”包括绝句在内，因为它虽不必讲意义的排比，却常讲声音的对仗（有人说，“绝”意指“截”，绝句截取律诗的首联与第二联或未联）。陈隋时代已有很



好的五绝，例如：

山中何所有？岭上多白云。只可自怡悦，不堪持赠君。

——陶宏景《答诏》

入春才七日，离家已二年。人归落雁后，思发在花前。

——薛道衡《人日思归》

都颇佳妙。象这一类作品摆在唐人集中已不易辨出了。

#### 四 律诗的排偶对散文发展的影响

说来很奇怪，中国散文讲音义对仗，反在诗之前。《孟子》、《荀子》、《老子》诸书中常有连篇的排句。这大概是因为作者的思想丰富，同时顾到多方面的头绪，所以造语自然排偶，与词赋状物，易趋于排偶，同一道理。汉人著作，除史书外，大半仍骈多于散。这一方面是承继周秦诸子的遗风余韵，一方面也多少受词赋的影响。左丘明的《春秋传》和司马迁的《史记》之类史书是中国散文离开排偶而趋向直率的一个最大的原动力。这般作者在秦汉时代是反时代潮流的。史书所以最早有直率流畅的散文，也有一个道理，因为史专叙事，叙事的文章贵轻快，最忌板滞，而排偶最易流于板滞。清朝古文运动中的作者最推尊左国班马，就是因为这些“古典”所给的是最纯粹的散文。

文章的排偶在汉赋中规模大具。魏晋以后，它对于散文本来已具雏形的排偶又加以推波助澜。六朝散文受词赋的影响是很显然的。魏晋人在书牋里就已作很工整的骈语，例如曹丕《与朝歌

令吴质书》：

高谈娱心，哀箏顺耳；驰骋北场，旅食南馆；浮甘瓜于清泉，沉朱李于寒水。

曹植《与杨德祖书》：

昔仲宣独步于汉南，孔璋鹰扬于河朔，伟长擅名于膏土，公干振藻于海隅，德珪发迹于北魏，足下高视于上京。当此之时，人人自谓握灵蛇之珠，家家自谓抱荆山之玉。

我们试想想：前一例散文和《上山采薇》、《西北有浮云》诸诗同一作者；后一段散文与《箴篴引》、《名都篇》、《赠白马王彪》诸诗同一作者；诗和散文的风味相差几远！这种在散文中讲骈偶对仗的风气到齐梁时代更甚。从诏令疏表之类的应用文以至《文心雕龙》之类的著述文，都是以骈俪为常轨。我们只略翻阅当时的文集或选本，就可以知道散文的骈俪化——或则说“词赋化”——到了什么程度。

说魏晋以后的散文受词赋的影响而讲音义排偶，多数人也许承认；说魏晋以后的诗受词赋的影响而讲音义排偶，听者也许怀疑。但是事实在那里，用不着雄辩。意义的排偶和声音的对仗都发源于词赋，后来分向诗和散文两方面流灌。散文方面排偶对仗的支流到唐朝为古文运动所堵塞住，而诗文排偶对仗的支流则到唐朝因律诗运动（或则说“试帖诗”运动，试帖诗以律诗为常轨，自唐已然）而大兴波澜，几夺原来词赋正流的浩荡声势。这种演变的轨迹非常明显，细心追索，渊源来委便一目了然了。

## 第十二章 中国诗何以走上“律”的路(下): 声律的研究何以特盛于齐梁以后?

### 一 律诗的音韵受到梵音反切的影响

律诗有两大特色，一是意义的排偶，一是声音的对仗。我们上文里所得的结论是：一、意义的排偶与声音的对仗都起于描写杂多事物的赋。二、在赋的演化中，意义的排偶较早起，声音的对仗是从它推演出来的，这就是说，对称原则由意义方面推广到声音方面。三、诗的意义排偶和声音对仗都是受赋的影响。“律赋”早于“律诗”，在律诗方面，声音的对仗也较意义的排偶稍后起。

从历史看，韵的考究似乎先于声的考究。中国自有诗即有韵，至于声的考究起于何时，向来没有定论，一般人以为它起于齐永明时代(第五世纪末)。《南史·陆厥传》说：

(永明)时，盛为文章。吴兴沈约、陈郡谢朓、琅邪王融，以气类相推轂。汝南周顒善识声韵。约等文皆用宫商，将平上去入四声，以此制韵，有平头、上尾、蜂腰、鹤膝。五字

之中，音韵悉异；两句之内，角微不同，不可增减。世呼为“永明体”。

周顒曾著《四声切韵》，沈约曾著《四声谱》，两书为声韵书始祖，可惜都不传。一般人以声律起于永明，大半根据这段史实。其实声的分别是中国语言所固有的，中国自有诗即有韵，亦即有声。我们现在所讨论的，不是韵是否先于声？而是韵的考究是否先于声的考究？声的考究可分两种：一种是考究韵脚的声，一种是考究句内每字的声。考究韵的声和考究韵一样古。打开《诗经》和汉魏人的作品看，平韵大半押平韵，仄韵大半押仄韵。例如《国风》第一篇诗《关雎》首二章，一律用平声韵，第三章一律用入声韵，第四章一律用上声韵，第五章一律用去声韵。这就是古人早已在韵脚字论声的证据。考究句内各字的声音则似从齐梁时起。齐梁时才有论声律的专著，齐梁诗人才在作品里讲声音的对仗。

声律的研究何以特盛于齐梁时代呢？上篇所讲的赋的影响是主因之一。赋到齐梁时代达到它的精妍的阶段，于意义排偶之外又讲究声音对仗。诗赋同源，声律的推敲由赋传染到诗，自是意料中事。这种演变是逐渐形成的，虽然到齐梁时才达到它的顶点，而萌芽则早伏于汉魏时代。在这长时期的演变中，诗赋又同时受一个很大的外来的影响，就是佛教经典的翻译和梵音研究的输入。佛教何时传入中国，世无定论；但是佛经的翻译从东汉时起，有《魏书·释老志》以及《隋书·经籍志》可据。明帝派遣蔡愔和秦景使印度，求得《四十二章经》，又带了几位印度和尚摄摩腾竺法兰回到洛阳，立白马寺，译佛经。以后印度和尚川流不息地赍经到中国来，作译经和传道工作。到了隋朝，佛经已译出二

千三百九十部之多。这种大规模的印度文化的输入，在中国文化史上是第一件大事迹。它对于哲学、文学、艺术以及政治风俗的影响都还待历史家详细探讨，以往的书籍对于这一方面大半太疏略。我们现在只谈字音的研究。梵音的输入是促进中国学者研究字音的最大原动力。中国人从知道梵文起，才第一次与拼音文字见面，才意识到一个字音原来是由声母(子音)和韵母(母音)拼合成的。本来两字音读快时合成一音，在中文里是常见的现象。《尔雅》已有“不律谓之笔”之语。不过汉儒注书训音，只用“譬况假借”，如某字读若某音之类，并不曾根据合两音为一音的现象为反切。据《颜氏家训·音辞》篇和陆德明的《经典释文序录》，反切起于魏朝孙炎。据章太炎说，应邵注《汉书·地理志》，已有“垫音徒泮反”、“潼音长答反”之例，反切起于东汉。无论如何，反切在汉魏之交才起始，在当时仍是一件新发明的东西，所以“高贵乡公不解反语，以为怪异”(《颜氏家训·音辞》)。反切是应用拼音的方法于本非拼音的文字。如果不受拼音文字的启示，中国学者决难在本非拼音的中国文字中发现拼音的道理。所以反切是无疑地承受梵音的影响。反切起于汉魏之交，恰在印度和尚来中国和译佛经的风气大行之后，也可以证明造反切者是应用梵音的拼音于中文。郑樵《通志》说切韵之学起于西域，本是不错的话。陈澧《切韵考》以为反切起于汉而三十六字母起于唐，便断定《通志》错误，实在没有明白反切虽因三十六字母而有系统条理，却不必要和字母同时起来。他没有明白反切就是拼音，而中国人知道拼音的道理是从梵音输入起始的。

反切是梵音影响中国字音研究的最早实例，不过梵音对于中国字音研究的影响还不仅限于反切。梵音的研究给中国研究字音学者一个重大的刺激和一个有系统的方法。从梵音输入起，中国



学者才意识到子母复合的原则，才大规模地研究声音上种种问题。从东汉到隋唐的时期，字音研究的情形极类似我们现在的情形。清朝许多小学家虽极注意音韵，但是他们费了许多功夫的结果反不如现代学者略加涉猎所得的精密准确，就因为他们没有、而我们有西方语言学做榜样。对于字音之研究，六朝人比汉人进一层，也就因为汉人没有、而汉以后人有梵音做比较的资料。齐梁时代的研究音韵的专书都多少是受梵音研究刺激而成的。比如说四声分别，它决不是沈约的发明而是反切研究的当然的结果。反切之下一字有两重功用，一是指示同韵(同母音收音)，一是指示同调质(同为平声或其他声)。例如“公，古红反”，“古”与“公”同用一个子音；“红”与“公”不仅以同样母音收音，而且这个母音必同属平声。四声的分别是中国字音所本有的；意识到这种分别而且加以条分缕析，大概起于反切；应用这种分别于诗的技巧则始于晋宋而极盛于齐永明时代。当时因梵音输入的影响，研究音韵的风气盛行，永明诗人的声律运动就是在这种风气之下酝酿成的。

## 二 齐梁时代诗求在文词本身见出音乐

赋的影响和梵音的影响之外，中国诗在齐梁时代走上“律”的路，还另有一个更重要的原因，就是乐府衰亡以后，诗转入有词而无调的时期，在词调并立以前，诗的音乐在调上见出；词既离调以后，诗的音乐要在词的文字本身见出。音律的目的就是在词的文字本身见出诗的音乐。

永明声律运动起来之后，惹起许多反响。钟嵘在《诗品》里说：“古曰诗颂，皆被之金竹，故非调五音无以谐会。……今既



不被管弦，亦何取于声律耶？”《诗品》中本多谬论，此其一端，古诗并未尝有意地“调五音”，正因其“被之金竹”，音见于金竹即不必见于文字；今诗“取声律”，正因其“不被管弦”，音既不见于管弦即须见于文字。要明白这个道理我们须略讲各国诗歌音义离合的进化公例。就音与义的关系说，诗歌的进化史可分为四个时期：

一、有音无义时期。这是诗的最原始时期。诗歌与音乐、舞蹈同源，共同的生命在节奏。歌声除应和乐、舞节奏之外，不必含有任何意义。原始民歌大半如此，现代儿童和野蛮民族的歌谣也可以作证。

二、音重于义时期。在历史上诗的音都先于义，音乐的成分是原始的，语言的成分是后加的。换句话说，诗本有调而无词，后来才附词于调；附调的词本来没有意义。到后来才逐渐有意义。词的功用原来仅在应和节奏，后来文化渐进，诗歌作者逐渐见出音乐的节奏和人事物态的关联，于是以事物情态比附音乐，使歌词不惟有节奏音调而且有意义。较进化的民俗歌谣大半属于此类。在这个时期里，诗歌想融化音乐和语言。词皆可歌，在歌唱时语言弃去它的固有节奏和音调，而牵就音乐的节奏和音调。所以在诗的调与词两成分之中，调为主，词为辅。词取通俗，往往很鄙俚，虽然也偶有至性流露的佳作。

三、音义分化时期。这就是“民间诗”演化为“艺术诗”的时期。诗歌的作者由全民众变为自成一种特殊阶级的文人。文人做诗在最初都以民间诗为蓝本，沿用流行的谱调，改造流行的歌词，力求词藻的完美。文人诗起初大半仍可歌唱，但是着重点既渐由歌调转到歌词，到后来就不免专讲究歌词而不复注意歌调，于是依调填词的时期便转入有词无调的时期。到这个时期，诗就

不可歌唱了。

四、音义合一时期。词与调既分立，诗就不复有文字以外的音乐。但是诗本出于音乐，无论变到怎样程度，总不能与音乐完全绝缘。文人诗虽不可歌，却仍须可诵。歌与诵所不同的就在歌依音乐(曲调)的节奏音调，不必依语言的节奏音调；诵则偏重语言的节奏音调，使语言的节奏音调之中仍含有若干形式化的音乐的节奏音调。音乐的节奏音调(见于歌调者)可离歌词而独立；语言的节奏音调则必于歌词的文字本身上见出。文人诗既然离开乐调，而却仍有节奏音调的需要，所以不得不在歌词的文字本身上做音乐的功夫。诗的声律研究虽不必从此时起(因为词调未分时，词已不免有牵就调的必要)，却从此时才盛行。在欧洲各国，诗人有意地求在文字本身上见出音乐，起源虽然都很早，但是技巧的成熟则在十九世纪，象征派所产生的“纯诗运动”把文字的声音看得比意义更重要，是诗人在文字本身求音乐的一个极端的例子。

这四个时期是各国诗歌进化所共经的轨迹。中国诗也是这个普遍公式中的一个实例。诗的有音无义的时期除少数现行儿歌之外，已无史迹可据；因为文字所记载的诗都限于有歌词的诗。见于文字记载的诗以《诗经》为最早。《诗经》里的诗大半可歌，歌必有调，调与词虽相谐合而却可分立，正如现在歌词与乐谱的关系一样。班固《艺文志》说：

《书》曰：“诗言志，歌永言。”故哀乐之心感而歌咏之声发。诵其言谓之“诗”，咏其声谓之“歌”。

所谓“言”就是歌词，所谓“声”就是乐调。现在《诗经》只有

“言”而无“声”，我们很难断定在《诗经》发生时代“言”与“声”的关系究竟如何。如果拿一般民俗歌谣与祭祀宴享诗来比拟，我们可以推测《诗经》时期还是音重于义时期。它的最大功用在伴歌音乐，离开乐调的词在起始时似无独立存在的可能。孔子删诗，已在“王迹息而诗亡”之后，所谓“诗亡”自然只能指“调亡”而不能指“词亡”。《史记》虽有“诗三百篇，孔子皆弦歌之”的传说，但就《论语》所载孔子论诗的话来看，他着重“不学诗，无以言”。诵诗须能“从政”、“专对”，诗的要旨在“思无邪”，学诗的功用在能“事父”、“事君”以及“多识于草木鸟兽之名”，他的兴趣似已偏重诗的词，带几分文人的口胃了。本来在他的时代，诗的乐调已散失，他所捉摸得着的也只有词。这就是说，《诗经》在孔子时代已由音重于义时期转到音义分化时期了。后来齐、鲁、韩三家诗学都偏重训诂解释，诗之乐调更无人过问了。

诗到汉朝流为乐府。班固在《汉书》记乐府起源如下：

（武帝）立乐府，采诗夜诵，于是有代赵秦楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕以合八音之调，作十九章之歌。

——《礼乐志》

是时上方兴天地诸祠，欲造乐，令司马相如等作诗颂，延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲。

——《李延年传》

从这两段话看，“乐府”原来是一种掌音乐诗歌的衙门。它的职

务不外三种：收集各地民歌（词与调兼收，调叫做“曲折”），制新词，谱新调。后来这个衙门所收集的和所制作的诗歌乐调便统称为“乐府”。乐府含有两大类材料：一是民间歌谣，如郭茂倩《乐府诗集》中的《鼓吹曲辞》、《横吹曲辞》、《相和歌辞》、《清商曲辞》、《杂曲歌辞》之类，一是文人乐师所做的歌功颂德、告神祈福的作品，如《乐府诗集》中的《郊庙歌辞》、《燕射歌辞》之类。这两种材料相当于《诗经》中的《风》和《雅》、《颂》。假如孔子迟生几百年，所谓“代赵秦楚之讴”自然纳入《代风》、《赵风》等等中，至于《安世房中歌》、《郊祀歌》之类则入《汉颂》了。

乐府在初期还是属于“音重于义”的时期。有调的虽不尽有词，有词的却必都有调。既有衙门专司其事，歌词就不象从前专靠口头传授，都要写在书本上了。写的方法或如近代歌词旁注工尺谱。沈约在《宋书》里推原汉《饶歌》难解的原因说：“乐人以声音相传，训诂不可复解。”明杨慎在《乐曲名解》替沈约的话下注解：“凡古乐录，皆大字是词，细字是声，声词合写，故致然耳。”这大概是不错的话。当初原以声音为最重要，所以对于词的真确不留意保存。

乐府是酝酿汉魏五七言古诗的媒介。古诗既成立，乐府便由“音重于义”时期转入“音义分化”时期。乐府递化为古诗，最大的原因是乐府（衙门）中乐师与文人各有专职。制调者不制词，制词者不制调，于是调与词成为两件事，彼此有分立的可能。后来人兴味偏于音乐者或取调而弃词，兴味偏于文学者或取词而弃调。乐府初成立时，乐师本是主体，文人只是附庸。李延年是协律都尉，一切都由他统辖。乐府所收，大半词调俱备。宗庙祭祀乐歌，在起始时或沿《房中乐》、《文始舞》（这都是汉人沿用

前朝乐调)诸乐的旧例,采用已有的乐调,但是已有的歌词不适宜于新朝代,有改造的必要。司马相如一般文人的职务原来大概就在依旧调谱新词。新情感和新事实不必尽可以旧乐调传出,所以有谱新调的必要。谱新调时往往必制词而后制调。据《汉书·李延年传》所说:“司马相如作诗颂,延年辄承意弦歌所造诗,为之新声曲。”可见乐师已听文人的调动,词在先而乐在后,词渐变为主体而乐调反降为附庸了。这个变动很重要,因为它是词离调而独立的先声。

乐府能否成功,全靠文人和乐师能否合作。象司马相如和李延年那样相得益彰,颇非易事。汉乐府制到哀帝时已废,文人虽无乐师合作,但仍有做诗的兴趣,于是索性不承认乐调为诗歌的必要伴侣,独立地去做不用乐调的诗歌了。汉魏间许多文人本来不隶属乐府,也常仿乐府诗的体裁,采乐府诗的材料,甚至于用乐府诗的旧题目做诗,虽然这种诗和乐府的精神相差甚远,也还叫做“乐府”。“青青河畔草”诗本言远别相思,而题目却为《饮马长城窟》。唐元稹所以有“虽用古题,全无古义”,“如《出门行》不言离别,《将进酒》特书列女”之诮。这好比商人赁旧门面开新店,卖另一种货物,却仍打旧店主的招牌以招揽生意一样。汉魏人所以有这种把戏,是由于弃乐调而做诗的新运动还没有完全成功。一般人还以为诗必有乐调,所以在本来是独立的诗歌上冒上一个乐调的名称。汉魏以后,新运动完全成功,诗歌遂完全脱离乐调而独立了。诗离乐调而独立的时期就是文人诗正式成立的时期。总之,乐府递变为古风,经过三个阶段。第一是“由调定词”,第二是“由词定调”,第三是“有词无调”。这三个阶段后来在词和戏曲两方面也复演过。

诗既离开乐调,不复可歌唱,如果没有新方法而使诗的文字



本身上见出若干音乐，那就不免失其为诗了。音乐是诗的生命，从前外在的乐调的音乐既然丢去，诗人不得不在文字本身上做音乐的功夫，这是声律运动的主因之一。齐梁时代恰当离调制词运动的成功时期，所以当时声律运动最盛行。齐梁是上文所说的音义离合史上的第四时期，就是诗离开外在的音乐，而着重文字本身音乐的时期。

现在我们总结上章和本章的话，对于“中国诗何以走上律的路”这个问题作一个简赅的答复：

一、声音的对仗起于意义的排偶，这两个特征先见于赋，律诗是受赋的影响。

二、东汉以后，因为佛经的翻译与梵音的输入，音韵的研究极发达。这对于诗的声律运动是一种强烈的刺激剂。

三、齐梁时代，乐府递化为文人诗到了最后的阶段。诗有词而无调，外在的音乐消失，文字本身的音乐起来代替它。永明声律运动就是这种演化的自然结果。



## 附 替诗的音律辩护

### ——读胡适的《白话文学史》后的意见

作史都不能无取裁，胡适之先生的《白话文学史》象他的《词选》一样，所以使我们惊讶的不在其所取而在其所裁。我们不惊讶他拿一章来讲王梵志和寒山子，而惊讶他没有一字提及许多重要诗人，如陈子昂，李东川，李长吉之类；我们不惊讶他以全书五分之一对付《佛教的翻译文字》，而惊讶他讲韵文把汉魏六朝的赋一概抹煞，连《北山移文》《荡妇秋思赋》《闲情赋》《归去来辞》一类作品，都被列于僵死的文学；我们不惊讶他用二十页来考证《孔雀东南飞》，而惊讶他只以几句话了结《古诗十九首》，而没有一句话提及中国诗歌之源是《诗经》。但是如果我们能接收他的根本原则，采取他的观点，他的这部书却是中国文学史的有价值的贡献。他把民间文学影响文人诗词的痕迹用着颜色的笔勾出来了。尽管有许多人不满意这部书，这一点特色就够使它活一些年代了。但是我们看，他的根本原则是错误的。他的根本原则是什么呢？一言以蔽之，“做诗如说话”。这个口号不仅是《白话文学史》的出发点，也是近来新诗运动的出发点。《白话文学史》不过是白话诗运动中的一个重要事件！就许多事件说，做诗决不如说话。在这篇文章里我把“做诗

不如说话”的理由说出来，以就教于胡先生和一般讲诗学者。

作者附记

向来论诗的人们对于“诗”字的意义都用得很含混，有些人把它看得太广，有些人把它看得太窄。就最广的意义说，语言本身就是诗，因为语言就是情思的表现，活语言都是创造的，带有技巧的。我们并且可以把一切艺术的表现都看作“语言”，诗就是一切艺术所公有的特质，所以我们说画中有诗，说瓦格纳的音乐含有很浓厚的诗意，甚至于说一个人或一件动作是带有诗的风味的。意大利学者克罗齐以为一切艺术都是直觉的抒情的表现，而语言也是其中之一。他把语言学和美学看作一件东西。这是用“诗”字的最广义。

就次广的意义说，凡是纯文学都是诗。我们说柏拉图的《对话集》、《新旧约》或是柳子厚的山水杂记是诗时，就是因为这些作品都属于纯文学。英国诗人雪莱说过：“诗和散文的分别是一个鄙俗的分别。”克罗齐在《十九世纪欧洲文学论文集》里主张用“诗和非诗”的分别来代替“诗和散文”的分别。这都是用“诗”字的次广义。

这两种意义都是忽视形式而偏重实质的，它们在理论上都不可非难，不过在实际应用时有许多不便利，这就象遇到张三李四不肯呼他们为“张三”“李四”而只肯叫他们为“人”一样，太混太泛了。“诗”字还有一个最滥的意义，就是专从形式上分别诗和散文，把一切具有诗的形式文字通叫做“诗”。冬烘学究堆砌腐典滥调，诙谐者嘲笑邻家的姑娘，凑成四句七言，自己也说是“做诗”。“诗”字的这样用法是最不合理的。如果依它，

李白杜甫的诗集和《三字经》《百家姓》《七言杂字》以及医方脉诀之类的东西都是一样高低了。

在这篇文章里我们提议用“诗”字的最寻常的意义，把它专指具有音律的纯文学，专指在形式和实质双方都是诗的文学作品。这个意义确定了，我们现在来研究纯文学之中何以有一部分要用音律或诗的形式，并且研究这一类纯文学作品何以要别于散文。

我先要表明我的美学的立场，诗人的本领在见得到，说得出。通常人把见得到的叫做“实质”，把说得出的叫做“形式”。他们以为实质是语言所表现的情思，形式是情思所流露的语言，实质在先，形式在后，情思是因，语言是果，先有情思然后用语言把它表现出来。这是弥漫古今中外的一个大误解。许多关于诗的无谓的争论都是由它酿成的。我们先要打破这个误解。

诗有音义，它是语言和音乐合成的。要明白诗的性质，先要明白语言的性质和音乐的性质。音乐的性质到下文再讲，现在先讲语言的性质。语言是什么呢？一般语言学家说：“语言是表现思想和感情的。”这个定义细经分析是漫无意义的。它误在“表现”两个字。“表现”是一个及物的动词，它所指的动作须有主动者和被动者。比如说“猫吃鼠”，猫是主动者，鼠是被动者，而“吃”字则表示这个及物的动作。说“语言表现情思”时，语言和情思的关系是否如说“猫吃鼠”时猫和鼠的关系呢？语言是否把已在里面的东西翻到“表”面来“现”给人看呢？猫可离鼠而独立，语言却不能离情思而独立。什么叫做“思想”？它是心感于物时，喉舌及其他语言器官的活动（这是行为派心理学的主张，我从前反对它，近年来发见它和克罗齐的“直觉即表现”说暗合，对于这个问题再加了一番思考，觉得它是确实的）。什么

叫做“感情”呢？它是心感于物时，各种器官（如筋肉血脉等等）变化的总称。旧心理学家说：“笑由于喜，哭由于悲。”詹姆斯把它反过来说：“喜由于笑，悲由于哭。”其实这两说都不精确，我们应该说：“笑就是喜，哭就是悲。”这就是说，情感和它的表现原来不是两件可分离的东西。语言是情感发生种种器官变化中之一，它是喉舌及其他语言器官的变化。照这样看，语言与思想和感情的关系都非常密切；但是这种关系，一不是因果关系，二不是空间上表里的关系，三不是时间上先后的关系；所以“情感在先，语言在后；情思是因，语言是果；情思是实质，语言是形式”的见解根本是一个错误的见解。在各种艺术之中，情思和语言，实质和形式，都在同一顷刻之内酝酿成功。世间没有无情思的语言，世间也没有无语言的情感。“以言达意”是一句不精确的话。

语言与情思的真正关系如此，何以多数人有“情思在先，语言在后，情思在里面，语言在表面；情思是原因，语言是结果”的误解呢？语言是情思发动时许多器官变化中之一，但是它和其他器官变化有一点不同。其他器官变化与时境同时消灭，语言可借文字留下痕迹来。情思过去了，语言的声响消散了，文字还可以独立存在，一般人把有形声可求的符号通叫做文字，其实文字有死有活的分别。文字的生命是情思。通常散在字典中的单字都已失去它在特殊的具体的情境之中所伴的情思，它已经是没有血肉的枯骸，这是死文字。每个人在特殊的具体的情境之中所说的话或是所做的诗文，都有情思充溢其中，这是活文字。活文字都离不开活语言，都离不开切己的情思，而死文字则是从活语言之中割宰下来的残缺的肢体，就是字典中的单字。比如说“莲”字。假如你的爱人叫做“莲”，你呼唤“莲！”时所伴的情思是

在字典里“莲”字脚下所寻不出的。“莲”字在你的口里是一个活文字，在字典里是一个死文字。一般人不知道文字有死活两种，以为文字就是字典中的单字，于是把死文字误认为一切文字。他们以为未有活人说的话做的诗文之前，世间先已有了一部字典。这部字典里的字就是他们所谓“文字”，也就是他们所谓“语言”。他们以为人在说话做诗文时就是在这部字典里取字来配合，好比姑娘们在针线篮里拣红线白线来绣花一样。这么一来，语言 and 情思便变成两件分立的东西，可随意拉拢起来，也可随意拆开来了，世间就可以先有独立的情思而后拿独立的语言来“表现”了。我们如果稍加思索，这种误解是显而易见的。

这番话象是题外话，其实是这篇文字的出发点。懂得情思和语言不可分离，实质和形式不可分离，它们中间并无“先后”“表里”“因果”种种关系。然后才可以进一步讨论诗要有音律，要与散文有别的道理。

诗和散文的分别不单在形式，也不单在实质；它是同时在形式和实质两方面见出来的。就形式说，散文的节奏是直率的无规律的，诗的节奏是低回往复的有规律的；就实质说，散文宜于叙事说理，诗宜于歌咏性情，流露兴趣。要明白诗和散文的分别，须先明白情趣和事理的分别。事理是直截了当，一往无余的；情趣是低回往复，缠绵不尽的。直截了当的事理宜用“叙述的语气”，缠绵不尽的情趣宜用“惊叹的语气”。在叙述语中事尽于辞，理尽于言；在惊叹语中语言只是情感的缩写字，情溢于辞，所以读者可凭想象而见出弦外之响。这是诗和散文的根本分别。

这个道理可以拿一个浅例来说明。比如看见一位年轻的美人，如果把这段经验当作“事”来叙，你说：“我看见一位年轻的美



人。”话既说出，事就叙完了；如果把它当作“理”来说，你说“她年轻，所以漂亮”。话既说出，理也就说明了。你不必再说什么，人家就可以完全明白你的意义，人家也就不会在你的语言之外别求意义。但是如果你一见就爱了她，动了情感，你只说：“我遇见她”，只说“她年轻所以漂亮”，甚至于说，“我爱她”，就还不能算能了事，因为“我爱她”和其余两句话一样，还是在叙述一件事而不是吟咏一种情感。如果你真爱她，你此刻记念她，过一刻还是记念她。你想而又想，念而又念，你就要用一种特殊的语气才可以传出这种缠绵不尽的神情了。《左传》桓公二年有一条说：“宋华父督见孔父之妻于路，目逆而送之曰‘美而艳’！”这一段寥寥数字写尽华父督垂涎他人妻子的神情，在散文中可谓妙笔，而究竟不能说是诗，因为全文语气是“叙述的”而不是“惊叹的”。《诗经》《郑风》有两章诗：

出其东门，有女如云。虽则如云，匪我思存！缟衣綌巾，聊乐我员。

出其闾闾，有女如荼。虽则如荼，匪我思且！缟衣茹蕙，聊可与娱。

这两章诗所写的经验颇类似《左传》所记华父督的故事，但是它是诗，因为它的语气是“惊叹的”，它的音节是低回往复的，它不是叙一件事，而是流露一种感情。

在“叙述语”中作者可以不露切己的情感，甚至于可以说假话。比如你纵然不爱一个女子而说“我爱她”，别人不能单从这文字上看出你的情感的真伪和深浅。在“惊叹语”中情见乎词，别人可以单从文字上多少窥测出你的情感的程度。上例“出其东门”的



作者距我们年代虽很远，我们虽无从知其历史，但是他对于那些如云如荼的女子，并没有十分深挚的情感，因为他只表示出和她们“娱”“乐”的希望，音节方面也见不出缠绵悱恻的神情。我们拿《诗经》《周南》中四章诗和它比较看看：

采采卷耳，不盈顷筐。嗟我怀人，寘彼周行。  
陟彼崔嵬，我马虺隤！我姑酌彼金罍，维以不永怀。  
陟彼高冈，我马玄黄！我姑酌彼兕觥，维以不永伤。  
陟彼砠矣，我马瘠矣，我仆痡矣！云何吁矣！

这首诗也是描写爱情的，我们也无从知道作者的身世，但是我们知道她的情感比“出其东门”的作者深挚百倍。她的疲劳一章重似一章，她的声音一章凄惋似一章，最后她的力竭声嘶的情况更活跃欲现。这才是真情流露的文章。

然则诗绝对不叙事不说理么？诗有说理的，但是它的“理”融化在赤热的情感和灿烂的意象之中，它决不说抽象的未受情感饱和的理。诗也有叙事的，但是它的“事”也是通过情感的放大镜的，它决不叙完全客观的干枯的事。“哲学诗”和“史诗”，表面上虽似说理叙事，实际上都还是抒情。凡是号称“哲学诗”的作品，你如果从“哲学”观点去看，“理”往往很平凡甚至于荒谬，但是它们中间的上乘仍不失其为“诗”，因为作者毕竟是情胜于理的。这个道理我们只要稍留心英国十七世纪的“哲学派诗”和法国十九世纪维尼(A. de Vigny)的作品，便可以见出。至于叙事诗如《木兰辞》《孔雀东南飞》《长恨歌》等等的作者大半是对于豪情盛概的赞颂者或惋惜者，他们大半仍是用“惊叹的语气”。严格的说，一切艺术都是主观的，抒情的。

诗的生命在情趣。如果没有情趣，纵然有很高深的思想和很渊博的学问，也决不会做出好诗来，至多只能嚼名理或是翻书麓。严沧浪在他的诗话里说过一段很精辟的话：

夫诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。然非多读书，多穷理，则不能极其至。所谓不涉理路，不落言筌者，上也。诗者，吟咏情性也。盛唐诸人惟在兴趣，……近代诸公乃作奇特解会，遂以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗。夫岂不工，终非古人之诗也。盖于一唱三叹之音，有所歉焉。

“以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗”三句话说尽中国许多诗人的通病，不独宋人为然。走上这条路的诗人上焉者仅可如韩昌黎做“押韵文”，下焉者则不免如文匠堆砌典故，卖弄寒酸。

胡适在《白话文学史》里批评韩昌黎说：

韩愈是个有名的文家，他用作文的章法来作诗，故意思往往能流畅通达，一扫六朝初唐诗人扭扭捏捏的丑态。这种“作诗如文”的方法，最高的境界往往可到“作诗如说话”的地位，便开了宋朝诗人“作诗如说话”的风气。后人所谓“宋诗”，其实没有什么玄妙，只是“作诗如说话”而已。这是韩诗的特别长处。（四一四页）

胡先生的全部书都是隐约含着一个“作诗如说话”的标准，所以他特别赞扬韩愈和宋朝诗人的这一副本领。其实“作诗如作文”、“作诗如说话”都不是韩愈和宋朝诗人的“特别长处”。作

文可如说话，作诗决不能如说话，说话象法国喜剧家莫里哀所说的，就是“做散文”，它的用处在于叙事说理，它的意义贵直截了当，一往无余，它的节奏贵直率流畅（胡先生的散文就是如此）。做诗却不然，它要有情趣，要有“一唱三叹之音”，低回往复，缠绵不尽。《诗经》是诗中的最上品，如果拿“作诗如说话”的标准来批评它，就未免太不经济了。比如《王风》：

彼黍离离，彼稷之苗。行迈靡靡，中心摇摇。知我者谓我心忧，不知我者谓我何求！悠悠苍天，此何人哉！

彼黍离离，彼稷之穗。行迈靡靡，中心如醉。知我者谓我心忧，不知我者谓我何求！悠悠苍天，此何人哉！

彼黍离离，彼稷之实。行迈靡靡，中心如噎。知我者谓我心忧，不知我者谓我何求！悠悠苍天，此何人哉！

这首诗第二三两章都只换两个字，只有“苗”“穗”“实”三个字指示时间的变迁，而“醉”“噎”两字只是为叶韵，于意义上无增加。说话时谁能这样重复？如果“作诗如说话”，一句话何必说至两次三次呢？作文和说话都只贵达意，要能做到胡先生所推尊的“流畅通达”，最忌重复；作诗所以言情，感情愈深刻愈缠绵，音节也因而愈低回往复，它的语言就义说是重复，而就性情说却不是重复，它要有严沧浪所推尊的“一唱三叹之音”。

照胡先生的话看，韩愈不仅是“文起八代之衰”，诗也是如此，韩愈“作诗如作文”，开宋人“作诗如说话”的风气，在后世影响很大，这是确实的话，胡先生说这是他的“特别长处”，则是以为他的影响是好的。但是这恰适得其反。韩愈可以说是严沧浪所谓“以文字为诗，以议论为诗，以才学为诗”的开山始祖。

他是由唐转宋的一大关键，也是中国诗运衰落的一大关键。

诗本是趣味性情中事，谈到究竟，只能凭灵心妙悟，别人和我不同意时，我只能说是趣味的不同，很难以口舌争。所以关于“宋诗”，我只能用“印象派”批评家的办法，聊说私人的感想。尽管近代有许多人推尊“宋诗”，我自己玩味宋人作品时，总感觉到由唐诗到宋诗，味道是由浓而变淡，由广而变窄，由深而变浅的。诗本来不能全以时代论，唐人有坏诗，宋人也有好诗。宋诗的可取处大半仍然是唐诗的流风余韵，宋诗的离开唐诗而自成风气处，就是严沧浪所谓“以文字为诗，以议论为诗，以才学为诗”，就是胡先生所谓“做诗如说话”；“兴趣”和“一唱三叹之音”都是宋诗的短处(词不在内)。宋诗的“兴趣”是文人癖性的表现。这个癖性中最大的成分是“诙谐”，最缺乏的成分是“严肃”。酬唱的风气在宋朝最盛，在酬唱诗文人都喜欢显本领，苏东坡做诗好和韵，做词好用回文体，仍然是韩愈好用拗字险韵的癖性。他们多少是要以文字为游戏的，多少是要在文字上逞才气的，所以韵愈押得“工”，话愈说得俏皮，自己愈高兴，旁人愈赞赏。总而言之，宋人是多少带有几分“做打油诗”的精神去做诗的。苏东坡的名句如“忽闻河东狮子吼，拄杖落手心茫然”，“舟行无人岸自移，我卧读书牛不知”，“诗人老去莺莺在，公子归来燕燕忙”之类，黄山谷的名句如“管城子无食肉相，孔方兄有绝交书”，“在吾甚爱之，勿使牛砺角，牛砺角尚可，牛斗残我竹”之类都是好例。

做打油诗可如说话，因为它本来只是文字游戏，没有缠绵不尽的情感，不必有“一唱三叹之音”，它所以用声韵，还是以此为游戏。胡先生既然定了一个“作诗如说话”的标准，在历史上遍处找合这标准的作品，看见最合式的是打油诗，所以特别推重王

梵志和寒山子，他说，“后世所传的魏晋诗人的几首白话诗，都不过是嘲笑之作，游戏之笔，如后人的‘打油诗’”。他甚至于附和钟嵘的陶诗“出于应璩”之说，“应璩是做白话谐诗的，左思也做过白话的谐诗，陶潜的白话诗如‘责子’‘挽歌’也是诙谐的诗，故钟嵘说他出于应璩”。他在“杜甫”一章里也偏重杜甫的诙谐，并且把打油诗的历史渊源做过这样一段很是精采的结束：

《北征》象左思的《娇女》，《羌村》最近于陶潜。钟嵘说陶诗出于应璩左思，杜诗同他们也都有点渊源关系。应璩做谐诗，左思的《娇女》也是谐诗，陶潜与杜甫都是有诙谐风趣的人，诉穷说苦都不肯抛弃这一点风趣。因为他们有这一点说笑话做打油诗的风趣，故虽在穷饿之中不至于发狂，也不至于堕落。这是他们几位的共同之点，又不仅仅是同做白话谐诗的渊源关系呵。（页三三四）

我们在上文说过，宋人也是多少带有几分做打油诗的精神去做诗的。在这一方面他们是韩愈的徒弟，而却不是陶潜杜甫的徒弟，因为他们偏向文字方面显诙谐，陶潜杜甫则只是在极严肃的人生态度之中偶露一点诙谐风趣。但是宋人也微合“作诗如说话”的标准，所以胡先生在批评韩愈时也颇称赞他们。

诗本来都要有几分诙谐，但是骨子里却要严肃深刻。它要有几分诙谐，因为一切艺术都和游戏有密切关系，都是在实际人生之外另辟一个意象世界来供观赏；它骨子里要严肃深刻，因为它须是至性深情的流露。过于诙谐的人不能做诗，过于严肃的人也不能做诗，陶潜杜甫都是把这两种成分配合得很适宜的。陶潜的《挽歌》和《责子》在集中不能算是代表作品，尤其不能完全以



“打油诗”看待，虽然陶诗常常有谐趣。杜甫的《北征》和《羌村》也是如此。这几首诗在胡先生看只有诙谐，其实它们都是极严肃极沉痛的哀歌。宋人大半缺乏这种沉痛和严肃，但是也只在缺乏沉痛和严肃时才做出类于打油诗的作品，他们也有时能够达到很豪放或是很委婉的境界，尤其是在词的方面。

诙谐象柏格森所说的，出于理智，入于理智，不是情感的流露。我们不把打油诗认为诗，和柏格森不把喜剧认为纯粹的艺术，是一个道理。打油诗不是诗，我们就不能因为做打油诗如说话，而断定做诗如说话，胡先生的错误在认王梵志寒山子诸人的打油诗为诗，以为做这些打油诗既可如说话，做诗自亦不过尔尔。他又撷拾陶杜集中几首（或是几句）带有谐趣的诗，以一鳞一爪概一鱼一鸟，说陶杜的精神正从此种“做诗如说话”处见出。我们把胡先生所认为打油诗的陶潜的《挽歌》：

有生必有死，早终非命促。昨暮同为人，今旦在鬼录。  
魂气散何之？枯形寄空木。娇儿索父啼，良友抚我哭；得失不复知，是非安能觉！千秋万岁后，谁知荣与辱；但恨在世时，饮酒不得足。

和最为人所传诵的王梵志的打油诗：

梵志翻著袜，人皆道是错。乍可刺你眼，不可隐我脚。

比较比较，看它们相差几远！胡先生引《挽歌》为谐诗的例子而密圈“但恨在世时，饮酒不得足”。大概是说它所以谐就是谐在这两句，这样解法不但把《挽歌》全章的严肃沉痛的语气都失



去，连陶潜的性情品格都被误解了。

做诗决不能如说话。既可以用话说出来就不用再做诗。诗的情思是特殊的，所以诗的语言也是特殊的，每一种情思都只有一种语言可以表现（我把“表现”当作一个不及物的动词用如英文的 appear），增一字则太多，减一字则太少，换一种格调则境界全非。在各国文学中，某种格调宜于表现某种情思，某种体裁宜于产生某种效果，往往都有一定原则。《后山诗话》里有一条说：

“杜之诗，韩之文，法也。诗文各有体，韩以文为诗，杜以诗为文，故不工耳。”专就韵文说，五古宜于朴茂，七古宜于雄肆，律诗宜于精细的刻划，绝句宜于抓住一纵即逝的片段的情景。诗与词的分别尤易见出。词只宜于清丽小品，以惯于做词的人去做诗，往往没有气骨；以惯于做诗的人去做词，往往失之鹜莽生硬。王直方《诗话》中有一条说：“东坡尝以所作小词示无咎、文潜曰：‘何如少游？’二人皆对云：‘少游诗似小词，先生小词似诗。’”这实在是确论。

凡诗都不可译为散文，也不可译为外国文，因为诗中音义俱重，义可译而音不可译。成功的译品都是创造而不是翻译。英人费兹杰拉德所译的奥马康颜的《劝酒行》差不多是译诗中唯一的成功，但是这部译诗实在是创作，和波斯原文出入甚多。在胡先生所举的佛教翻译文学的实例中，我寻不出一首可以叫做“诗”的“偈”。这就是由于“偈”本来为便于记忆而用诗的形式，本来未必是诗，加以印度原文的音节在译文中完全不能见出。

记得郭沫若先生曾选《诗经》若干首译为白话文，成《卷耳集》，手头现无此书可考，想来一定是一场大失败。诗不但不能译为外国文，而且不能译为本国文中的另一体裁或是另一时代的语言，因为语言的音和义是随时变迁的，现代文的音节不能代替

古代文所需的音节，现代文的字义的联想不能代替古文的字义的联想。比如《诗经》：

昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏！

四句诗看来是极容易译为白话文的。如果把它译为：

从前我去时，杨柳还在春风中摇曳；现在我回来，已是雨雪天气了。

总算可以勉强合于“做诗如说话”的标准，却不能算是诗。一般人或许说译文和原文的实质略同，所不同者只在形式。其实它们的实质也并不同。译文把原文缠绵悱恻，感慨不尽的神情失去了，因为它把原文低徊往复的音节失去了。专就义说，“依依”两字就无法可译，译文中“在春风中摇曳”只是不经济不正确的拉长，“摇曳”只是呆板的物理，而“依依”却带有浓厚的人情。原文用惊叹的语气，译文是叙述的语气。这种语气的分别以及用字构句的分别都由于译者的情思不能恰如作者的情思。如果情思完全相同，则所用的语言也必完全相同。善谈诗的人在读诗可以说是在用诗人自己的语言去译诗人的情思，这也是一种创造的工作。诗不可译，即此一端，就可以见出做诗不如说话了。

以上所说的话是关于诗有音律而散文无音律的基本原理，以及我对于“做诗如说话”一说的批评。现在来讨论几个关于音律本身的重要问题，并且研究中国诗何以走到讲声讲韵的一条路上来的道理。

中文诗的音乐在声与韵，在历史上韵的考究先于声的考究，

我们先讲韵。中国旧有“有韵为诗，无韵为文”之说，“诗”和“韵文”差不多是同义字。其实“韵文”只是一种诗的形式，不足以赅括“诗”。中国文学演化的痕迹，和世界文学相较，有许多反乎常轨的地方，韵就是其中之一端。韵在中国文学史中发生最早，现存的古书大半有韵。《诗经》固不用说，即叙事说理的述作，如《书经》《易经》《老子》都有用韵的痕迹。据说日本诗到现在还无所谓韵。在西方文学中，希腊拉丁诗都不用韵，韵起于中世纪，据说由匈奴传去的。韵初到欧洲时颇盛行。法国和德国最早的史诗（在第十世纪以后做成的）都有韵的痕迹。但丁的《神曲》（十四世纪）就是一部用韵而成功的诗。十六世纪以后，学者受文艺复兴的影响，看见希腊拉丁诗不用韵，于是对于韵颇施攻击，弥尔顿在《失乐园》的序里便有骂韵的话。近代诗用韵又颇流行，但是仍尝有攻击韵的运动，法国哲学家芬涅伦（Fénelon）《给法兰西学院书》便是著例。在英文中想做“庄严体”的诗人都不肯用韵。莎士比亚的悲剧和弥尔顿的《失乐园》都是用无韵五节格做成的。法文诗间有不用韵的，但是用韵是常事。

日本诗和西方诗都可以不用韵，中文诗也可以不用韵么？韵在中国是常和诗相连的，自有诗即有韵；声的考究乃后起，和西方的演化次第恰相反。有人说古采莲诗是中国唯一不用韵的诗，其实它开头两句“江南可采莲，莲叶何田田”，就是用韵的。中国历史上只有两次反韵的运动。第一次是唐人译佛经的“偈”，用有规律的文字而不用韵，第二次是近代白话诗的运动。此外诗人没有不用韵的。宋人的诗受佛经的影响，他们尝遍五花八门的文字的游戏，却没有仿“偈”体做过一首不用韵的诗。白话诗在初出时尝不用韵，但是后来又有复韵的倾向。我们可以说：唐人译经偈和白话诗初期不用韵，都是有意要革旧创新，并非顺着语言

的自然倾向，中国语言的自然倾向是朝韵走的。这是一事实，我们要寻出解释这事实的理由。

诗和音乐一样，生命全在节奏(rhythm)。节奏就是起伏轻重相交替的现象，它是非常普遍的，例如呼吸循环的一动一静，四时的交替，团体工作的同起同止，都是顺着节奏。我们在说话时，声调顺情思的变化而异其轻重长短，某处应说重些，某处应说轻些，某字应说长些，某字应说短些，都不能随意苟且，这种轻重长短的起伏就是语言的节奏。散文和诗都一样要有节奏，不过散文的节奏是直率流畅不守规律的，诗的节奏是低回往复遵守规律的。这种分别我们在上文已详细说过。中文诗和西文诗都有节奏，不过它们有一个重大的分别，西文诗的节奏偏在声上面，中文诗的节奏偏在韵上面，这是由于文字构造的不同。西文字多复音，一字数音时各音的轻重自然不能一致，西文诗的音节(metre)就是这种轻重相间的规律，例如英文中最普通的十音句(pentametre)的音节取“轻重轻重轻重轻重”式；法文中最普通的十二音句(alexandrine)的音节分“古典式”和“浪漫式”两种。“古典式”十二音之中有四个重音，第二第四两重音必定落在第六音和第十二音上面，其余两重音可任意移动；“浪漫式”十二音之中只有三个重音，除第三重音必定落在最后的一音(即第十二音)上面之外，重音的位置是可随意更换的，不过通常都避免把重音放在第六音上面，因为怕和“古典式”相混。观此可知西文诗的节奏在音节轻重相间上(声)见得最明显。中文字尽单音，每字的音都是独立的，见不出轻重的分别。比如读“明月照高楼”我们不能特别把某字音特别着重，读成“重轻轻重重”式或是“轻重重轻轻”式，而西文诗的音节却恰如此轻重相间。中文诗相当于西文诗音节者“为声”。声通常分平上去入，上去入三声合为仄

声。“声”是什么一回事呢？从音学的观点来分析它，它是三种分别合成的。第一是长短的分别，由平声到入声，音调渐由长而短。第二是高低的分别，由平声到入声，音调渐由低而高。第三是“音色”的分别，平声主音所带的辅音和仄声主音所带的辅音震动度数多寡不同。“音色”与轻重无关，与轻重有关者只是长短高低。西方古代希腊拉丁诗在长短音相间上见出音节，近代语言以重轻代长短。重音略当于长音，轻音略当于短音，重音通常较高，轻音通常较低。中文字平声专就低说，应该是很轻，但是因为它长，所以失其为轻；仄声字专就高说应该是很重，但是因为它短，所以失其为重。一言以蔽之，中文诗的节奏不象西文诗，在声的轻重上见得不甚显然。

其次，西文诗的单位是行。每章分若干行，每行不必为一句，一句诗可以占不上一行，也可以连占数行。行只是音的阶段而不是义的阶段，所以诵读西文诗时，到每行最末一音常无停顿的必要。每行末一音既无停顿的必要，所以我们不必特别着重它；不必特别着重它，所以它对于节律的影响较小，不必一定要有韵来帮助谐和。中文诗则不然。它常以四言五言七言成句，每句相当于西文诗的一行而却有一个完足的意义。句是音的阶段，也是义的阶段；每句最末一字是义的停止点也是音的停止点，所以诵读中文诗时到每句最末一字都须略加停顿，甚至于略加延长，每句最末一字都须停顿延长，所以它是全诗音乐最着重的地方。如果在这一字上面不用韵，则到着重的一个音上，时而用平声，时而用仄声，时而用开口音，时而用合口音，全诗节奏就不免因而乱杂无章了。中文诗大半在双句用韵而单句不当用韵，这有两个理由，一方面是要寓变化于整齐，一方面要继续不断的把注意力放松紧张，以收一轻一重的效果。我们可以说，中文诗的轻重的节奏是在



单句不押韵，双句押韵上见出。韵在中文诗中是必要的，所以它发生得最早，所以一两次反韵的运动都不能扭转这自然的倾向。法文诗音节的重轻没有英文诗音节的重轻那样明显，所以法文诗用韵比英文诗用韵较普遍，这是我们学说的一个旁证。

中文诗用韵以显出节奏，是中国文字的特殊构造所使然。历来诗人用韵的方法分律古两种。律诗多在双句用平声韵，单句则只开首一句时或用韵。古诗用韵的变化较多，它可以句句用韵，一韵到底，可以如律诗在双句用韵，但不必限于平声。它的最大的特点在能换韵。中文诗偏在韵上见节奏，律诗一韵到底，节奏最为单调，不能顺着情感的变化而变化，所以律诗不能长。排律中佳作最少，因为容易板滞。古诗可换韵，所以节奏有变化，能曲肖情感的起伏或思路的转变。例如李东川的《古意》：

男儿事长征，少小幽燕客。赌胜马蹄下，由来轻七尺。  
杀人莫敢前，须如猬毛蝾。黄云陇底白云飞，未得报恩不能归。  
辽东小妇年十五，惯弹琵琶解歌舞。今为羌笛出塞声，  
使我三军泪如雨！

这首诗的情感和意象凡经三次转折，每一转折都换一韵。“黄云陇底”二句猛然在五言仄韵句之后换七言平韵句，尤堪玩味。平声比较深长激昂，恰好传出这位“幽燕客”的豪情胜概。后面情感转凄惋，所以又回到仄韵。再如李长吉的《六月》诗：

裁生罗，伐湘竹，帔拂疏霜簟秋玉。炎炎红镜东方开，  
暈如车轮上徘徊，啾啾赤帝骑龙来。



这六句诗前三句写凉的意象，后三句写热的意象。前三句用仄韵，后三句忽叠用三个平韵。恰好形容六月天的太阳轰轰烈烈的忽然从东方跳出来的情景。我们在上文提过古采莲诗：

江南可采莲，莲叶何田田！鱼戏莲叶间，——鱼戏莲叶东，——鱼戏莲叶西，——鱼戏莲叶南，——鱼戏莲叶北。

这首诗头两句用韵而后面忽然不用韵，有人以为它是中国唯一的无韵诗，其实与其说它是无韵诗，不如说它后半每句一换韵。这种没有定准的音节恰能描写鱼戏时飘忽不定的情趣。连用平声字收句，最末一句忽然用一个声音短促的仄声“北”字收句，尤足以状鱼戏时忽然而止的神情。

这里我们只随意拈出几个短例，说明韵能帮助传情的道理，在大家作品中我们随处都可以见出这个道理。

韵的存在理由如此。现在来讲声。我们在上文已分析过声的原素，说明过中文诗的节奏在声的轻重上见得不甚显然的道理，我们并没有说声绝对不能表出节奏。平仄相间是一种秩序的变化，有变化就有节奏，不过在中文诗中，声的节奏没有韵的节奏那样鲜明。从历史上看，韵的考究似乎先于声的考究，中国自有诗即有韵，至于声的起源究竟在何时，向来没有定论，多数人以为它起于齐沈约。其实声是语言所本有的，有诗即有韵，有诗也即有声。我并非讨论韵是否先于声，我只讨论韵的考究是否先于声的考究。声的考究可分两种：一种是考究韵的声，一种是考究每字的声。考究韵的声和考究韵一样古。打开《诗经》和汉魏诗人的作品看，平韵总是压平韵，仄韵总是压仄韵，这是极好的证据。考究每字的声则似从齐梁时起，齐梁时才有论音律的专著，齐梁

诗人作品才多类于律诗的音节。我们在下文所说的声指每字的声，不单指韵的声。

从谢朓沈约之后，做诗考究声律逐渐成为风气。律诗论平仄固然甚严，依王渔洋的《古诗平仄论》说，古体诗也须调平仄。至于后世词曲对于声律苛求更甚，平声要论阴阳，仄声要论上去入，甚至于要辨“清”“浊”，要辨“开”“齐”“合”“撮”。但是声律的影响虽大，而攻击之者从钟嵘到胡适亦常振振有词。文字大半顺自然的轨迹而演化，声律这样大的运动当然不能象缠小脚一样，由一两个人的幻想遂推广成为风气，它当然也有一个存在的理由。讲历史的人应该理出前因后果的线索，不当学王凤洲批《纲鉴》，自居“老吏断狱”，说是说非。他们不应该只骂齐梁人拿声律来束缚诗，应该考求声律在齐梁时代何以猛然盛行，应该问它的存在理由是什么。我在这里提出一个答案来，虽然不敢自以为是，或可以聊备一说。

钟嵘在《诗品》里说：

古曰诗颂，皆被之金竹。故非调五音，无以谐会。……  
今既不被管弦，亦何取乎声律耶？

《诗品》中往往有谬论，此其一端。古诗并未尝调五音，正因其“被之金竹”，今诗取声律，正因其不被管弦。要明白这个道理，我们须先明白诗和音乐离合的历史。

我们在上文说过，诗有音有义，它是语言和音乐合成的，要明白诗的性质必须先研究语言的性质和音乐的性质。语言的性质已经分析过。音乐的性质非本文所能详论，现在只能就其和诗相关关系处略说几句。音乐能否与语言相离呢？这是历来乐理学家争

论最剧烈的一个问题。据一派学者说，音乐的起源就在语言。语言的声调随情思而起伏，语言的背面已有一种潜在的音乐，音乐家不过就语言所已有的音乐而加以铺张润色。最初的音乐是歌唱，歌唱是语言的情感化，乐器所弹奏的音乐则起于歌唱。照这样说，音乐是从诗歌里出来的，和诗歌一样是表现情感的。这在乐理上通常叫做“表现说”，哲学家叔本华和斯宾塞，音乐家瓦格纳都是此说的代表，但是近来一般形式派和科学派的乐理学家对此说极不满意。依德国汉斯立克(Hanslick)说，音乐虽能激动情感，却不能“表现”情感，它只是一种形式美。音乐既非情感的表现，就不能说是起于语言。据德国华拉歇克(Wallaschek)的研究，野蛮民族所唱的歌调常毫无意义，他们欢喜唱它听它，都只是因为它音调和谐。儿歌也是如此。谷鲁斯(E. Grosse)在他的《艺术起源论》里也说：“原始的抒情诗最重的成分是音乐，至于意义还在其次。”德国司徒夫(Stumpf)和法国德拉库瓦(Delacroix)都反对音乐起于语言说。依他们看，乐调的高低有定准，语调的高低无定准。音乐所用的音是有定量的，音阶是断续的；语言所用的音是无定量的，音阶是一线联贯而不是断续的，所以语言不能产生音乐，音乐是离语言而独立的。依这一说，诗歌起源于音乐，语言是后加入的成分。

拿野蛮民族的歌调来看，后一说的证据比较充分，在历史上诗的音先于义，音乐的成分是原始的，语言的成分是后加的。原始人民的情感生活较重于理智生活，照理说原应如此。后来理智渐开，诗的“义”的成分也逐渐扩大。我们分析诗的音和义的离合，可以得到四个时期：

(一)诗有音无义。这是最原始的诗，儿歌和野蛮民族的歌谣属于此类。它还没有和音乐分开。

(二)诗以义就音。这是诗的正式成立期。较进化的民族歌谣属于此类。语言参入音乐里去，但是把自己本来音调丢开而迁就从前已有的歌调，音乐为主，语言为辅。

(三)诗重义轻音。这是在作诗者由全民众而变为个人的时期，诗人于是逐渐抛开从前已有的歌调而做独立的诗歌，诗于是逐渐变成不可歌的，音乐的成分于是和语言的成分逐渐相分离。这时候起始有无诗的调，有无调的诗。

(四)诗重文字本身的音。这是在作诗成为文人阶级的特别职务的时期。诗与乐曲完全分开。从前诗的音乐大半在乐曲上见出，现在不用乐曲，诗人于是设法在文字本身上见出音乐。从前诗的语言须依乐曲歌唱，现在它只能诵读，诵读的节奏不完全是语言本身的，也不完全是音乐的，它是语言节奏和音乐节奏的调和。艺术在这个时期由自然流露的，变而为自觉的有意造作的，所以声律的考究最大。

这是诗和音乐离合的一个公式，中国诗也只是这个公式中一个实例。诗有音无义时期在中国现已不可考，但是一般“戏迷”对于京戏的嗜好，仍然可以帮助我们想象到原始人民如何爱好乐调，不顾文词。中国诗的历史从以义就音的时期起。《诗经》和汉朝的“乐府歌辞”大半是可歌的，歌各有曲调，曲调与诗词虽相谐合而却可分立，正如现在歌词和乐谱一样。诗以义就音时每收句尾一音是最关键，句中各字音的高低长短可以随曲调而转移，平声字唱高些唱短促些可以变成仄声字，仄声字唱长些也可以变为平声字。所以汉魏以前诗只考究韵而不很考究声。

汉魏是中国诗转变的一个大关键，它是由以义就音到重义轻音的过渡时期。汉魏以前诗的作者为民众，所以不著作者姓名；汉魏以后诗的作者大半是文人，作者姓名大半可考。汉魏以前诗大

半是情感的自然流露，浑厚天成；汉魏以后诗大半是文人仿拟古诗和民歌而作的，是有意于艺术的锤炼的，所以渐见工巧。严沧浪说魏晋以前诗无名句可指，魏晋以后诗才有名句可指，其原因即在于此。汉魏以前诗大半可歌，大半各有乐曲；汉魏以后诗，逐渐脱离乐曲独立，不可歌唱。这最后一个分别尤其重要，它就是音律的起源，唐元稹在《乐府古题序》里面说：

《诗》讫于周，《离骚》讫于楚。是后，诗之流为二十四名：赋、颂、铭、赞、文、诔、箴、诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇、操、引、谣、讴、歌、曲、词、调，皆诗人六义之余，而作者之旨。由操而下八名，皆起于郊祭、军宾、吉凶、苦乐之际。在音声者，因声以度词，审调以节唱。句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度。而又别其在琴瑟者为“操”“引”，采民讴者为“讴”“谣”，备曲度者，总得谓之“歌”“曲”“词”“调”，斯皆由乐以定词，非选词以配乐也。由诗而下九名，皆属事而作，虽题号不同，而悉谓之诗，可也。后之审乐者，往往采取其词，度为歌曲，盖选词以配乐，非由乐以定词也。而纂撰者，由诗而下十七名，尽编为“乐录”、“乐府”等题，除“铙吹”、“横吹”、“郊祀”、“清商”等词在《乐志》者，其余《木兰》、《仲卿》、《四愁》、《七哀》之辈，亦未必尽播于管弦，明矣。后之文人，达乐者少，不复如此配别，但遇兴纪题，往往兼以句读短长，为歌诗之异。

唐朝人做诗还有沿用古乐府旧题目的，元稹似乎反对这种办法，所以有这一段文章，说明“歌”和“诗”的分别。他以为后



世文人既不懂得古乐府的乐曲，就不应该拿那些乐曲的题目来做诗的题目，以至“虽用古题，全无古义”，“如‘出门行’不言离别，‘将进酒’特书列女”之类。元稹所说的“诗之流为二十四名”，是汉魏时期的事，他所说的“由操而下八名”可统称为“歌”，是真正的乐府，是都有乐曲的；他所说的“由诗而下九名”可统称为“诗”，是今诗的起源，是本来没有乐曲而后人加上乐曲的。汉魏在诗方面是承先启后的，一方面保存古诗谐乐的遗风，元稹所说的“由操而下八名”属于此类，一方面却特辟蹊径，只在“属事而作”，不必“由乐定词”。在汉魏时这种新运动还没有完全成功，一般人还以为诗必有乐曲，所以往往替本来无乐曲的诗制一个乐曲。但是汉魏以后，新运动遂完全成功，诗遂完全脱离乐曲而独立，连“选词以配乐”都少有人顾到了。有些诗人仍然用古乐府的题目来做题目。这好比接盘商人打老招牌开新店，新店的货物和旧店的货物全是两件事。

诗既然离开乐曲，既然不可歌，如果没有新方法来使诗的文字本身上见出若干音乐，那就不免失其为诗，而做诗就不免变成说话了。音乐是诗的生命，从前乐曲的音乐既然丢去，诗人于是不得不在诗的本身上求音乐，这是声律发生的原因。齐梁恰当乐府和今诗代替的时期，所以声律的运动，特盛于齐梁。齐梁是上文所说的诗音义离合史上的第四时期，就是诗重文字本身音乐的时期。

西方诗的发展史，也很可以和中文诗参照互证。在中世纪时诗人大半是“歌者”，例如法国的《罗兰之歌》和其他史诗都是这般“歌者”根据查理大帝的功业的传说而做成的。他们游行无定，到一处即敲封建地主的门，登堂唱一段诗歌，以赚些许酒肉。较阔气的王侯身边还有这种歌者随从以供行酒炙肉时的娱乐。他



们大概很象中国说书家(我在儿时还尝听到这般民众艺术家在街头或是到屋里来献技,可惜他们也随我所留恋的旧时代过去了!)在歌诗或说故事时,都依附一种很简朴的乐调的。近代北欧和苏格兰民间也还有很流行的ballad,这种“民歌”故事都极简单,语言都极朴实,大半附有乐调,有时还附有一种跳舞。但是就大体说,欧洲诗从十六世纪以后就已到了上文所说的第四时期,诗人大半有意为诗,诗词本身以外无乐调,而专在本身现出音乐了。法国雨果,英国丁尼生都是在音律方面擅长的。

西方诗和中国诗都已到了在文字本身求音乐的时期,但是有一大异点,是值得我们特别唤起注意的,这就是诵诗的艺术。诗从不可歌之后,西方有诵诗的艺术的起来,而中国则对此太缺乏研究,没有诵诗的艺术,诗只是哑文字;有诵诗的艺术,诗才是活语言。

做诗不如说话,诵诗更不如说话。诗是语言和音乐合成的。语言有语言的节奏,音乐有音乐的节奏。语言的节奏贵直率流畅,诗的节奏贵低徊缠绵,这两种节奏是互相冲突的。诗究竟应该用那一种节奏去诵呢?法国诵诗法向来以国家戏院的朗诵法为准。英国戏院通常不诵诗,“老维克”(Old Vic)戏院朗诵诗剧的方法是比较可靠的。现代英国诗人蒙罗(H. Monro)组织一诵诗团体于伦敦,每礼拜四晚专请现代英国诗人诵他们自己的作品或是从前诗人的作品。就我在这些地方听诵诗所得的印象说,戏院大半偏重音乐的节奏,诗人自己有偏重音乐的节奏者,有设法调和音乐的节奏和语言的节奏者;从来没有听过纯用语言的节奏者,连下等戏院的丑角念谐诗(类似打油诗)时也不纯用语言的节奏。这个道理最好用一个短例来说明。比如英文《醉汉骑马歌》中:

(1)  $\overset{\sim}{T}\overset{\sim}{o}\text{--}\overset{\sim}{m}\overset{\sim}{o}\overset{\sim}{r}\overset{\sim}{r}\overset{\sim}{o}\overset{\sim}{w}$   $\overset{\sim}{i}\overset{\sim}{s}$   $\overset{\sim}{o}\overset{\sim}{u}\overset{\sim}{r}$   $\overset{\sim}{w}\overset{\sim}{e}\overset{\sim}{d}\overset{\sim}{d}\overset{\sim}{i}\overset{\sim}{n}\overset{\sim}{g}$   $\overset{\sim}{d}\overset{\sim}{a}\overset{\sim}{y}$

一句诗在流行语言中只有两个较重的音，如(1)式长短标所指示的。如果完全用语言的节奏诵这句诗，则完全失去诗的有规律的节奏。这篇诗是用“轻重格”(iambic)写的，论音律应该有四个轻重相间的音节，如(2)式：

(2)  $\overset{\sim}{T}\overset{\sim}{o}\text{--}\overset{\sim}{m}\overset{\sim}{o}\overset{\sim}{r}\overset{\sim}{r}\overset{\sim}{o}\overset{\sim}{w}$   $\overset{\sim}{i}\overset{\sim}{s}$   $\overset{\sim}{o}\overset{\sim}{u}\overset{\sim}{r}$   $\overset{\sim}{w}\overset{\sim}{e}\overset{\sim}{d}\overset{\sim}{d}\overset{\sim}{i}\overset{\sim}{n}\overset{\sim}{g}$   $\overset{\sim}{d}\overset{\sim}{a}\overset{\sim}{y}$

如果依此式诵读，则本来无须着重的音(如 is)须着重，就不免把语言的活跃的神情嵌在呆板的圈套里了。我们如何调剂这两种节奏的衝突呢？一般善诵诗的人大半把它读如(3)式：

(3)  $\overset{\sim}{T}\overset{\sim}{o}\text{--}\overset{\sim}{m}\overset{\sim}{o}\overset{\sim}{r}\overset{\sim}{r}\overset{\sim}{o}\overset{\sim}{w}$   $\overset{\sim}{i}\overset{\sim}{s}$   $\overset{\sim}{o}\overset{\sim}{u}\overset{\sim}{r}$   $\overset{\sim}{w}\overset{\sim}{e}\overset{\sim}{d}\overset{\sim}{d}\overset{\sim}{i}\overset{\sim}{n}\overset{\sim}{g}$   $\overset{\sim}{d}\overset{\sim}{a}\overset{\sim}{y}$

这就是在音乐的节奏中丢去一个重音 is 以求合于语言，在语言的节奏中添上一个重音 day 以求合于音乐。这样的办，语言和音乐便两不相妨了。

照这样看，诗虽不可歌，仍须可诵，而诵则必有离语言本身而独立的音节，不能如说话。中国从前私塾读书本来都是朗诵，都带有若干歌唱的意味，文人诵诗也是如此，照理应该有一种诵诗的艺术发达起来，而考之事实则大不然。塾童念书和文人诵诗，大半都是用一种很呆板的千篇一律的调子，对于快慢高低的节奏，从来不加精细的推敲。我翻过许多论诗论文的著作，只见出从前人很欢喜“吟”“啸”，却没有见到一部专书讲“吟”“啸”的方法，大概他们也都是“以意为之”。现行的一般念书诵诗的

调子究竟怎样起来的也不可考。胡适之先生似乎以为它起于和尚诵经。他说：

大概诵经之法，要念出音调节奏来，是中国古代所没有的。这法子自西域传进来，后来传遍中国，不但和尚念经有调子；小孩念书，秀才读八股文章，都哼出调子来，都是印度的影响。

诵诗有调子，也许还是受从前歌诗的影响，胡先生说它是“中国古代所没有的”，不知有何根据。不过后来学童秀才所“哼”的调子受了和尚诵经的影响，也许是事实。

诵经式的调子实在是太单调了。它固然未尝没有存在的理由，诗的音节应该带有若干催眠性，使听者忘去现实世界而聚精会神于艺术的美，这个道理柏格森已经说得很透辟；不过它究竟太忽略语言的节奏了。诗的神情有许多要在诵读时高低急徐的变化上见出。比如汉武帝《李夫人歌》：

是耶！非耶！立而望之，翩何姗姗其来迟！

末句连用七个平声字，音节本很慢的，诵读时应该在声调上能表出诗中犹疑期望的神情。再比如《木兰辞》也是研究诵诗最好的实例。这首诗全首的音节是极快的，尤其是“万里赴戎机”以下六句，和“耶娘闻女来”以下十二句；但是“不闻耶娘唤女声，但闻黄河流水声溅溅”和“不闻耶娘唤女声，但闻燕山胡骑声啾啾”四句要慢。全首诗的语气是欢喜的，尤其是“耶娘闻女来”一段，但开章“唧唧复唧唧”以下十六句却须带有若干忧愁的神气。这

些地方如果一律用念经的调子去哼，就不是诵诗了。

欣赏之中都寓有创造。写在纸上的诗只是一种符号，要懂得这种符号，只是识字还不够，要在字里见出意象来，听出音乐来，领略出情趣来。诵诗时就要把这种意象，音乐和情趣在声调中传出。这种工夫实在是创造的。读者如果不能做到这一步田地，便不算能欣赏，诗中一个个的字对于他便只象漠不相识的外国文，他便只见到一些纵横错杂的符号而没有领略到“诗”。能诵读是欣赏诗的要务。西方人对这门艺术研究得极精微，我们中国人虽讲究做诗的音律而不讲究诵诗的音律，这是诗的音律逐渐僵死化的主要原因。希望研究音律的人在这方面多做点工夫，写几部专门讲究诵诗的方法和理论的书，以备一般读诗的人参考。

## 第十三章 陶 渊 明

### 一 他的身世、交游、阅读和思想

大诗人先在生活中把自己的人格涵养成一首完美的诗，充实而有光辉，写下来的诗是人格的焕发。陶渊明是这个原则的一个典型的例证。正和他的诗一样，他的人格最平淡也最深厚。凡是稍涉猎他的作品的人们对他不致毫无了解，但是想完全了解他，却也不是易事。我现在就个人所见到的陶渊明来作一个简单的画像。

他的时代是在典午大乱之后，正当刘裕篡晋的时候。他生在一个衰落的世家，是否是陶侃的后人固有问题，至少是他的近房裔孙。当时讲门第的风气很盛，从《赠长沙公》和《命子》诸诗看，他对于他自己的门第素很自豪。他的祖父还做过不大不小的官。他的父亲似早就在家居闲（据《命子》诗，安城太守之说似不确。他序他的先世都提到官职，到了序他的父亲只有“淡焉虚止，寄迹风云，冥兹愠喜”数语）。他的母亲是当时名士孟嘉的女儿。他还有一个庶母，弟敬远和程氏妹都是庶出。他的父亲和庶母都早死，生母似活得久些。弟妹也都早死，留下有侄儿靠他抚养。他自己续过弦，原配在他三十岁左右死去。继娶翟氏，帮

他做农家操作。他有五个儿子，似还有“弱女”，不同母。他在中年遭了几次丧事，还遭了一次火，家庭担负很不轻，算是穷了一生。他从早年就爱生病，一直病到老。他死时年才五十余（旧传渊明享年六十三，吴汝纶定为五十一，梁启超定为五十六，古直定为五十二，从作品的内证看，五十一二之说较胜），却早已“白发被两鬓”，可见他的身体衰弱。

当时一般社会情形很不景气，他住在江西浔阳柴桑，和一般衰乱时代的乡下读书人一样，境况非常窘迫。在乡下无恒业的读书人大半还靠种田过活，渊明也是如此。但是田薄岁歉（看“炎火屡焚如，螟蛾恣中田，风雨纵横至，收敛不盈廛”诸句可知），人口又多，收入不能维持极简单的生活，以致“冬无蕴葛，夏渴瓢箪”。渊明世家子，本有些做官的亲戚朋友，迫于饥寒，只得放下犁头去求官。他的第一任官是京口镇军参军，那时他才二十三岁左右（晋安帝隆安三年己亥），过了两年，他奉使到江陵（辛丑），那时镇江陵的是桓玄，正上表请求带兵进京（建康）解孙恩之围，恰逢孙恩的兵已退，安帝下诏书阻止桓玄入京，渊明到江陵很可能就是奉诏止玄。就在这年冬天，他的母亲去世。他居了两年忧，到了二十八岁那年（甲辰），又起来做建威参军，第二年三月奉使入都，八月补彭泽令，冬十一月就因为不高兴束带见督邮，解印绶归田。以后他就没有出来做官。总计起来，他做官的时候前后不过六年，除去中间丁忧两年，实际只有四年。他再起那一年，天下正大乱，桓玄造反，刘裕平了他。此后十五六年之中，刘裕在继续扩充他的势力。到了渊明四十四岁那年（庚申）刘裕便篡位，晋便改成宋。从渊明二十九岁弃官，到他五十一岁死，二十余年中，他都在家乡种田，生活依然极苦，虽然偶得朋友的资助，还有挨饿乞食的时候。晚年刘裕有诏征他做著作郎，他没有就。



一个人的性格成就和他所常往来的朋友亲戚们很有关系。渊明生平常往来的人大约可分四种。第一种是政治上的人物。有的是他的上司。他做镇军参军时，那镇军可能为刘牢之；做建威参军时，那建威可能是刘敬宣；他奉使江陵时，镇江陵的是桓玄，有人还疑心他在桓玄属下做过官。有的是仰慕他而想结交他的。第一是江州刺史王宏，想结交他，苦无路可走，听说他要游庐山，于是请他的朋友庞通之备酒席候于路中，二人正欢饮时，王宏才闯到席间，因而结识了他。此后两人常有来往，王宏常送他的酒，资助他的家用。集中《于王抚军座送客一首》大概就是在王宏那里写的。其次是继王宏做江州刺史的檀道济，亲自去拜访渊明，劝他做官，他不肯，并且退回道济所带来的礼物。但是这一类人与渊明大半说不上是朋友，真正够上做朋友的只有颜延之。延之做始安太守过浔阳时，常到渊明那里喝酒，临别时留下二万钱。渊明把这笔款子全送到酒家。延之在当时也是一位大诗人，名望比渊明高得多。他和渊明交谊甚厚，渊明死后，他做了一篇有名的谏文。

第二种朋友是集中载有赠诗的，象庞参军、丁柴桑、戴主簿、郭主簿、羊长史、张常侍那一些人，大半官阶不高，和渊明也相知非旧，有些是柴桑的地方官，有些或许是渊明做官时的同僚，偶接杯酒之欢的。这批人事迹不彰，对渊明也似没有多大影响。

最有趣味而也最难捉摸他们与渊明关系的是第三种人，就是在思想情趣与艺术方面可能与渊明互相影响的。头一个当然是莲社高僧慧远。他瞧不起显达的谢灵运，而结社时却特别写信请渊明，渊明回信说要准他吃酒才去，慧远居然为他破戒置酒，渊明到了，忽“攒眉而去”。他对莲社所持奉的佛教显然听到了一些梗

概，却也显然不甚投机。其次就是慧远的两个居士弟子，与渊明号称“浔阳三隐”的周续之和刘遗民。这三隐中只有渊明和遗民隐到底，遗民讲禅，渊明不喜禅，二人相住虽不远，集中只有两首赠刘柴桑的诗，此外便没有多少往来的痕迹。续之到宋朝应召讲学，陪讲的有祖企谢景夷，也都是渊明的故友，渊明做了一首诗送他们三位，警告他们“马队非讲肆，校书亦已勤”，结尾劝他们“从我颖水滨”，可见他们与渊明也是“语默异势”。最奇怪的是谢灵运。在诗史上陶、谢虽并称，在当时谢的声名远比陶大。慧远嫌谢“心乱”，不很理睬他，但他还是莲社中要角。渊明和他似简直不通声气，虽然灵运在江西住了不少的时候，二人相住很近。这其实也不足怪，灵运不但“心乱”而讲禅，名位势利的念头很重，以晋室世家大臣改节仕宋，弄到后来受戮辱。总之，渊明和当时名士学者算是彼此“相遗”，在士大夫的圈子里他很寂寞，连比较了解他的颜延之也是由晋入宋，始终在忙官。

和渊明往来最密，相契最深的倒是乡邻中一些田夫野老。他是一位富于敏感的人，在混乱时代做过几年小官，便发誓终身不再干，他当然也尝够了当时士大夫的虚伪和官场的恶浊，所以宁肯回到乡间和这班比较天真的人们“把酒话桑麻”。看“农务各自归，闲暇辄相思。相思则披衣，言笑无厌时”几句诗，就可以想见他们中间的真情和乐趣。他们对渊明有时“壶浆远见候”，渊明也有时以“只鸡招近局”。从各方面看，渊明是一个富于热情的人，甘淡泊则有之，甘寂寞则未必，在归田后二十余年中，他在田夫野老的交情中颇得到一些温慰。

渊明的一生生活可算是“半耕半读”。他说读书的话很多，“少学琴书，偶爱闲静，开卷有得，便欣然忘食”；“好读书，不求甚解，每有会意，便欣然忘食”；“乐琴书以销忧”；“委

怀在琴书”等等，可见读书是他的一个重要的消遣。他对于书有很深的信心，所以说“得知千载上，正赖古人书”。他读的是一些什么书呢？颜延之在诔文里说他“心好异书”，不过从他的诗里看，所谓“异书”主要的不过的《山海经》之类。他常提到的却大半是儒家的典籍，例如“少年罕人事，游好在六经”，“诗书敦宿好”，“言谈无俗调，所说圣人篇”。在《饮酒》诗最后一首里，他特别称赞孔子删诗书，嗟叹狂秦焚诗书，汉儒传六经，而终致慨“如何绝世下，六籍无一亲”。从他这里援引的字句或典故看，他摩挲最熟的是《诗经》、《楚辞》、《庄子》、《列子》、《史记》、《汉书》六部书；从偶尔谈到隐逸神仙的话看，他读过皇甫谧的《高士传》和刘向的《列仙传》那一类书。他很爱读传记，特别流连于他所景仰的人物，如伯夷、叔齐、荆轲、四皓、二疏、杨伦、邵平、袁安、荣启期、张仲蔚等，所谓“博览千载书，时时见遗烈”者指此。

渊明读书大抵采兴趣主义，我们不能把他看成一个有系统的专门学者。他自己明明说：“好读书，不求甚解”，颜延之也说他“学非称师”。趁此我们可略谈他的思想。这是一个古今聚讼的问题。朱晦庵说：“靖节见趣多是老子”，“旨出于老庄”。真西山却不以为然，他说：“渊明之学正自经术中来。”最近陈寅恪先生在《陶渊明之思想与清淡之关系》一文里作结论说：

渊明之思想为承袭魏晋清淡演变之结果，及依据其家世信仰道教之自然说而创设之新自然说。惟其为主自然说者，故非名教说，并以自然与名教不相同。但其非名教之意仅限于不与当时政治势力合作，而不似阮籍、刘伶辈之佯狂任诞。盖主新自然说者不须如旧自然说之积极抵触名教也。又新自

然说不似旧自然说之养此有形之生命，或别学神仙，惟求融合精神于运化之中，即与大自然为一体。因其如此，既无旧自然说形骸物质之滞累，自不至与周孔入世之名教说有所妨碍。故渊明之为人实外儒而内道，舍释迦而宗天师者也。

这些话本来都极有见地，只是把渊明看成有意地建立或皈依一个系统井然、壁垒森严的哲学或宗教思想，象一个谨守绳墨的教徒，未免是“求甚解”，不如颜延之所说的“学非称师”，他不仅曲解了渊明的思想，而且他也曲解了他的性格。渊明是一位绝顶聪明的人，却不是一个拘守系统的思想家或宗教信徒。他读各家的书，和各人物接触，在于无形中受他们的影响，象蜂儿采花酿蜜，把所吸收来的不同的东西融会成他的整个心灵。在这整个心灵中我们可以发现儒家的成分，也可以发现道家的成分，不见得有所谓内外之分，尤其不见得渊明有意要做儒家或道家。假如说他有意要做某一家，我相信他的儒家的倾向比较大。

至于渊明是否受佛家的影响呢？寅恪先生说他没有，我颇怀疑。渊明听到莲社的议论，明明说过它“发人深省”，我们不敢说“深省”的究竟是什么，“深省”却大概是事实。寅恪先生引《形影神》诗中“甚念伤吾生，正宜委运去，纵浪大化中，不喜亦不惧，应尽便须尽，无复独多虑”几句话，证明渊明是天师教信徒。我觉得这几句话确可表现渊明的思想，但是在一个佛教徒看，这几句话未必不是大乘精义。此外渊明的诗里不但提到“冥报”而且谈到“空无”（“人生似幻化，终当归空无”）。我并不敢因此就断定渊明有意地援引佛说，我只是说明他的意识或下意识中可能有一点佛家学说的种子，而这一点种子，可能象是熔铸成就他的心灵的许多金属物中的寸金片铁，在他的心灵焕发



中，这一点小因素也可能偶尔流露出来。我们到下文还要说到，他的诗充满着禅机。

## 二 他的情感生活

诗人与哲学家究竟不同，他固然不能没有思想，但是他的思想未必是有方法系统的逻辑的推理，而是从生活中领悟出来，与感情打成一片，蕴藏在他的心灵的深处，到时机到来，忽然迸发，如灵光一现，所以诗人的思想不能离开他的情感生活去研究。渊明诗中如“结庐在人境，而无车马喧，问君何能尔，心远地自偏”，“即事如已高，何必升华嵩”，“贫富常交战，道胜无戚颜”，“形迹凭化往，灵府长独闲”诸句都含有心为物宰的至理；儒家所谓“浩然之气”，佛家所谓“澄圆妙明清净心”，要义不过如此；儒佛两家费许多言语来阐明它，而渊明灵心迸发，一语道破，我们在这里所领悟的不是一种学说，而是一种情趣，一种胸襟，一种具体的人格。再如“有风自南，翼彼新苗”，“平畴交远风，良苗亦怀新”，“鸟哢欢新节，冷风送余善”，“众鸟欣有托，吾亦爱吾庐”，“采菊东篱下，悠然见南山，山气日夕佳，飞鸟相与还”，诸句都含有冥忘物我，和气周流的妙谛；儒家所谓“赞天地之化育，与天地参”，梵家谓“梵我一致”，斯宾诺莎的泛神观，要义都不过如此；渊明很可能没有受任何一家学说的影响，甚至不曾象一个思想家推证过这番道理，但是他的天资与涵养逐渐使这么一种“鱼跃鸢飞”的心境生长成熟，到后来触物即发，纯是一片天机。了解渊明第一须了解他的这种理智渗透情感所生的智慧，这种物我默契的天机。这智慧，这天机，让染着近代思想气息的学者们拿去当作“思想”分析，总不免是

隔靴搔痒。

诗人的思想和感情不能分开，诗主要地是情感而不是思想的表现。因此，研究一个诗人的感情生活远比分析他的思想还更重要。谈到感情生活，正和他的思想一样，渊明并不是一个很简单的人。他和我们一般人一样，有许多矛盾和冲突；和一切伟大诗人一样，他终于达到调和静穆。我们读他的诗，都欣赏他的“冲澹”，不知道这“冲澹”是从几许辛酸苦闷得来的，他的身世如我们在上文所述的，算是饱经忧患，并不象李公麟诸人所画的葛巾道袍，坐在一棵松下，对着无弦琴那样悠闲自得的情境。我们须记起他的极端的贫穷，穷到“夏日长抱饥，寒夜无被眠，造夕思鸡鸣，及晨愿乌迁”。他虽不怨天，却坦白地说“离忧凄目前”；自己不必说，叫儿子们“幼而饥寒”，他尤觉“抱兹苦心，良独内愧”。他逼得要自己种田，自道苦衷说：“田家岂不苦？弗获辞此难！”他逼得去乞食，一杯之惠叫他图“冥报”。穷还不算，他一生很少不在病中，他的诗集满纸都是忧生之嗟。《形影神》那三首诗就是在思量生死问题；“一世异朝世，此语良不虚”，“未知从今去，当复如此不”？“求我盛年欢，一毫无复意”，“民生鲜长在，矧伊愁苦缠”，“从古皆有没，念之中心焦”，以及许多其他类似的诗句都可以见出迟暮之感与生死之虑无日不在渊明心中盘旋。尤其是刚到中年，不但父母都死了，元配夫人也死了，不能不叫他“既伤逝者，行自念也”。这世间人有谁能给他安慰呢？他对于子弟，本来“既见其生实欲其可”，而事实上“虽有五男儿，总不爱纸笔”，使他嗟叹“天运”。至于学士大夫中的朋友，我们前已说过，大半和他“语默殊势”，令他起“息交绝游”的念头。连比较知己的象周续之、颜延之一班人也都转到刘宋去忙官，他送行说：“语默自殊势，亦知当乖



分”，“路若经商山，为我稍踟躇”，这语音中有多少寂寞之感！

这里也可以见出一般人所常提到的“耻事二姓”的问题虽不必过于着重，却也不可一笔抹煞。他心里痛恨刘裕篡晋，这是无疑的，不但《述酒》、《拟古》、《咏荆轲》诸诗可以证明，就是他对于伯夷、叔齐那些“遗烈”的景仰也决不是无所为而发。加以易姓前后几十年中——渊明的大半生中——始而有王恭、孙恩之乱，继而有桓玄、刘裕之哄，终而刘裕推翻晋室，兵戈扰攘，几无宁日。渊明一个穷病书生，进不足以谋国，退不足以谋生，也很叫他忧愤。我们稍玩索“八表同昏，平路伊阻”、“终日驰车走，不见所问津”、“壑舟无须臾，引我不得住”诸诗的意味，便可领略到渊明的苦闷。

渊明诗篇篇有酒，这是尽人皆知的，象许多有酒癖者一样，他要借酒压住心头极端的苦闷，忘去世间种种不称心的事。他尝说：“常恐大化尽，气力不及衰，拨置且莫念，一觴聊可挥”，“泛此忘忧物，远我遗世情”，“数斟已复醉，不觉知有我，安知物为贵”，“天运苟如此，且进杯中物”，酒对于他仿佛是一种武器，他拿在手里和命运挑战，后来它变成一种沉痾，不但使他“多谬误”，而且耽误了他的事业，妨害他的病体。从《荣木》诗里“志彼不舍(学业)，安此日富(酒)，我之怀矣，但焉内疚”那几句话看，他有时颇自悔，所以曾有一度“止酒”。但是积习难除，到死还恨在世时“饮酒不得足”。渊明和许多有癖好的诗人们(例如阮籍、李白、波斯的奥马康颜之类)的这种态度，在近代人看来是“逃避”，我们不能拿近代人的观念去责备古人，但是“逃避”确是事实。逃避者自有苦心，让我们庆贺无须饮酒的人们的幸福，同时也同情于“君当恕醉人”那一个沉痛的呼声。

世间许多醉酒的人们终止于刘伶的放诞，渊明由冲突达到调和，并不由于饮酒。弥补这世间缺陷的有他的极丰富的精神生活，尤其是他的极深广的同情。我们一般人的通病是囿在一个极狭小的世界里活着，狭小到时间上只有现在，在空间上只有切身利益相关的人与物；如果现在这些切身利益的人与物对付不顺意，我们就活活地被他们扼住颈项，动弹不得，除掉怨天尤人以外，别无解脱的路径。渊明象一切其他大诗人一样，有任何力量不能剥夺的自由，在这“樊笼”以外，发现一个“天空任鸟飞”的宇宙。第一是他打破了现在的界限而游心于千载，发现许多可“尚友”的古人。《咏贫士》诗中有两句话透漏此中消息：“何以慰吾怀，赖古此多贤。”这就是说，他的清风亮节在当时虽无同调，过去有同调的人们正复不少，使他自慰“吾道不孤”。他好读书，就是为了这个缘故，他说“历览千载书，时时见遗烈”，而这些“遗烈”可以使他感发兴起。他的诗文不断地提到他所景仰的古人，《述酒》与《扇上画赞》把他们排起队伍来，向他们馨香祷祝，更可以见出他的志向。这队伍里不外两种人，一是固穷守节的隐士，如荷蓑丈人、长沮桀溺、张长公、薛孟尝、袁安之类，一是亡国大夫积极或消极地抵抗新朝，替故主复仇的，如伯夷、叔齐、荆轲、韩非、张良之类，这些人们和他自己在身世和心迹上多少相类似。

在这里我们不妨趁便略谈渊明带有侠气、存心为晋报仇的看法。渊明侠气则有之，存心报仇似未必，他不是一个行动家，原来为贫而仕，未尝有杜甫的“致君尧舜上，再使风俗醇”那种近于夸诞的愿望，后来解组归田，终身不仕，一半固由于不肯降志辱身，一半也由于他惯尝了“樊笼”的滋味，要“返自然”，庶几落得一个清闲。他厌恶刘宋是事实，不过他无力推翻已成之局，

他也很明白。所以他一方面消极地不合作，一方面寄怀荆轲、张良等“遗烈”，所谓“刑天舞干戚”，虽无补于事，而“猛志固常在”。渊明的心迹不过如此，我们不必妄为捕风捉影之谈。

渊明打破了现在的界限，也打破了切身利益相关的小天地界限，他的世界中人与物以及人与我的分别都已化除，只是一团和气，普运周流，人我物在一体同仁的状态中各徜徉自得，如庄子所说的“鱼相与忘于江湖”。他把自己的胸襟气韵贯注于外物，使外物的生命更活跃，情趣更丰富；同时也吸收外物的生命与情趣来扩大自己的胸襟气韵。这种物我的回响交流，有如佛家所说的“千灯相照”，互映增辉。所以无论是微云孤鸟，时雨景风，或是南阜斜川，新苗秋菊，都到手成文，触目成趣。渊明人品的高妙就在有这样深广的同情；他没有由苦闷而落到颓唐放诞者，也正以此。中国诗人歌咏自然的风气由陶、谢开始，后来王、孟、储、韦诸家加以发挥光大，遂至几无诗不状物写景。但是写来写去，自然诗终让渊明独步。许多自然诗人的毛病在只知雕绘声色，装点的作用多，表现的作用少，原因在缺乏物我的混化与情趣的流注。自然景物在渊明诗中向来不是一种点缀或陪衬，而是在情趣的戏剧中扮演极生动的角色，稍露面目，便见出作者的整个的人格。这分别的原因也在渊明有较深厚的人格的涵养，较丰富的精神生活。

渊明的心中有许多理想的境界。他所景仰的“遗烈”固然自成一境，任他“托契孤游”；他所描写的桃花源尤其是世外乐土。欧阳公尝说晋无文章，只有陶渊明的《归去来辞》。依我的愚见，《桃花源记》境界之高还在《归去来辞》之上。渊明对于农业素具信心，《劝农》、《怀古田舍》、《西田获早稻》诸诗已再三表明他的态度。《桃花源记》所写的是一个理想的农业社会，无

政府组织，甚至无诗书历志，只“有良田美池桑竹之属，阡陌交通，鸡犬相闻，其中往来种作，男女衣著，悉如外人，黄发垂髫，并怡然自乐”。这境界颇类似卢梭所称羨的“自然状况”。渊明身当乱世，眼见所谓典章制度徒足以扰民，而农业国家的命脉还是系于耕作，人生真正的乐趣也在桑麻闲话，樽酒消忧，所以寄怀于“桃花源”那样一个醇朴的乌托邦。

渊明未见得瞧得起莲社诸贤的“文字禅”，可是禅宗人物很少有比渊明更契于禅理的。渊明对于自然的默契，以及他的言语举止，处处都流露着禅机。比起他来，许多谈禅的人们都是神秀，而他却是惠能。姑举一例以见梗概。据晋书《隐逸传》：“他性不解音，而蓄素琴一张，弦徽不具。每朋酒之会，则托而和之，曰：‘但识琴中趣，何劳弦上声。’”这故事所指示的，并不是一般人所谓“风雅”，而是极高智慧的超脱。他的胸中自有无限，所以不拘泥于一切迹象，在琴如此，在其他事物还是如此。昔人谓“不着一字，尽得风流”为诗的胜境，渊明不但在诗里，而且在生活里，处处表现出这个胜境，所以我认为他达到最高的禅境。慧远特别敬重他，不是没有缘由的。

总之，渊明在情感生活上经过极端的苦闷，达到极端的和谐肃穆。他的智慧与他的情感融成一片，酿成他的极丰富的精神生活。他的为人和他的诗一样，都很醇朴，却都不很简单，是一个大交响曲而不是一管一弦的清妙的声响。

### 三 他的人格与风格

渊明是怎样一个人，上文已略见梗概。有一个普遍的误解我们须打消，自钟嵘推渊明为“隐逸诗人之宗”，一般人都着重渊



明的隐逸一方面；自颜真卿做诗表白渊明眷恋晋室的心迹以后，一般人又看重渊明的忠贞一方面。渊明是隐士，却不是一般人所想象的孤高自赏，不食人间烟火气，象《红楼梦》里妙玉性格的那种隐士；渊明是忠臣，却也不是他自己所景仰的荆轲、张良那种忠臣。在隐与侠以外，渊明还有极实际极平常的一方面。这是一般人所忽视而本文所特别要表明的。隐与侠有时走极端，“不近人情”；渊明的特色是在处处都最近人情，胸襟尽管高超而却不唱高调。他仍保持着一个平常人的家常便饭的风格。法国小说家福楼拜认为人生理想在“和寻常市民一样过生活，和半神人一样用心思”，渊明算是达到了这个理想。他的高妙处我们不可仰攀，他的平常处我们却特别觉得亲切。他尽管是隐士，尽管有侠气，在大体上还是“我辈中人”。他很看重衣食以及经营衣食的劳作，不肯象一般隐者做了社会的消耗者，还在唱“不事家人生产”的高调。他一则说：“衣食终须纪，力耕不吾欺。”再则说：“人生归有道，衣食固其端；孰是都不营，而以求自安？”本着这个主张，他从幼到老，都以种田为恒业。他实实在在自己动手，不象一般隐士只是打“躬耕”的招牌。种田不能过活，他不惜出去做小官，他坦白地自供做官是“为饥所驱”，“倾身营一饱”，也不象一般求官者有治国平天下的大抱负。种田做官都不能过活，他索性便求邻乞食，以为施既是美德，受也就不是丑事。在《有会而作》那首诗里，他引《檀弓》里饿者不食嗟来之食以至于饿死的故事，深觉其不当，他说：“常善粥者心，深恨蒙袂非；嗟来何足吝？徒没空自遗。”在这些地方我们觉得渊明非常率真，也非常近人情。他并非不重视廉洁与操守，可是不象一般隐者矫情立异、沾沾自喜那样讲廉洁与操守。他只求行吾心之所安，适可而止，不过激，也不声张。他很有儒家的精神。

不过渊明最能使我们平常人契合的还是在他对人的热情。他对于平生故旧，我们在上文已经说过，每因“语默殊势”而有不同调之感，可是他觉得“故者无失其为故”，赠诗送行，仍依依不舍，殷殷属望，一片忠厚笃实之情溢于言表，两《答庞参军》、《示周祖谢》、《与晋殷安别》、《赠羊长史》诸诗最足见出他于朋友的厚道。在家人父子兄弟中，他尤其显得是一个富于热情的人。他的父亲早弃世，他在《命子》诗中有“瞻望弗及”之叹。他的母亲年老，据颜延之的诔文，他的出仕原为养母（“母老子幼，就养勤匮，远惟田生致亲之义，追悟毛子捧檄之怀”）。他出去没有多久，就回家省亲，从《阻风于规林》那两首诗看，他对于老母时常眷念，离家后致叹于“久游念所生”，回家时“计日望旧居”，到家后“一欣侍温颜”，语言虽简，情致却极深挚。弟敬远和程氏妹都是异母生的，程氏妹死了，渊明弃官到武昌替她料理后事，在祭妹与祭弟文中，他追念早年共甘苦患难的情况，焦虑遗孤们将来的着落，句句话都从肺腑中来，渊明天性之厚从这两篇祭文、《自祭文》以及《与子俨等疏》最足以见出，这几篇都是绝妙文字，可惜它们的名声为诗所掩。

渊明在诗中表现最多的是对于子女的慈爱。“大欢惟稚子”，“弱女虽非男，慰情聊胜无”，“稚子戏我侧，学语未成音，此事真复乐，聊用忘华簪”，随便拈几个例子，就可以令人想象到渊明怎样了解而且享受家庭子女团聚的乐趣。如果对于儿童没有深厚的同情，或是自己没有保持住儿童的天真，都决说不出这样简单而深刻的话。渊明的长子初生时，他自述心事说：“厉夜生子，遽而求火，凡百有心，奚特于我？既见其生，实欲其可。”可见其属望之殷。他做了官，特别遣一个工人给儿子，写信告诉他说：“汝旦夕之费，自给为难，今遣此力，助汝薪水之劳。此



亦人子也，可善遇之。”寥寥数语，既可以见出做父母的仔细，尤可见出人道主义者的深广的同情。“此亦人子也，可善遇之”，这是何等心肠！它与“落地成兄弟，何必骨肉亲”那两句诗都可以摆在释迦或耶稣的口里。谈到他的儿子，他们似不能副他的期望，他半诙谐半伤心地说：“天运苟如此，且进杯中物！”他临死时还向他们叮咛嘱咐：“汝辈稚小家贫，每役柴水之劳，何时可免，念之在心，苦何可言！然汝等虽不同生，当思四海皆兄弟之义。”最后以兄弟同居同财的故事劝勉他们。杜甫为着渊明这样笃爱儿子，在《遣兴》诗里讥诮他说：“陶潜避俗翁，未必能达道。……有子贤与愚，何其挂怀抱？”其实工部开口便错，渊明所以异于一般隐士的正在不“避俗”，因为他不必避俗，所以真正地“达道”。所谓“不避俗”是说“不矫情”，本着人类所应有的至性深情去应世接物。渊明的伟大处就在他有至性深情，而且不怕坦白地把它表现出来。趁便我们也可略谈一般人所聚讼的《闲情赋》。昭明太子认为这篇是“白璧微瑕”，在这篇赋里渊明对于男女眷恋的情绪确是体会得细腻之极，给他的冲淡朴素的风格渲染了一点异样的鲜艳的色彩；但是也正在这一点上我们可以看出渊明是一个有血肉的人，富于人所应有的人情。

总之，渊明不是一个简单的人，这就是说，他的精神生活很丰富。他的《时运》诗序中最后一句话是“欣慨交心”，这句话可以总结他的精神生活。他有感慨，也有欣喜；惟其有感慨，那种欣喜是由冲突调和而彻悟人生世相的欣喜，不只是浅薄的嬉笑；惟其有欣喜，那种感慨有适当的调剂，不只是奋激佯狂，或是神经质的感伤。他对于人生悲喜剧两方面都能领悟。他的性格大体上很冲和平淡，但是也有它的刚毅果敢的一方面，从不肯束带见督邮、听蓬社的议论攒眉而去、却退檀道济的礼物诸事可以

想见。他的隐与侠都与这方面性格有关。他有时很放浪不拘形迹，做彭泽令“公田悉令吏种秫稻(酿酒用的谷)”；王宏叫匠人替他做鞋，请他量一量脚的大小，“他便于坐伸脚令度”；醉了酒，便语客：“我醉欲眠卿可去。”在这些地方他颇有刘伶、阮籍的气派。但是他不耻事家人生产，据《宋书·隐逸传》：“他弱年薄宦，不洁去就之迹”，可能在桓玄下面做过官；他孝父母，爱弟妹，爱邻里朋友尤其酷爱子女；他的大愿望是“亲戚共一处，子孙还相保”。他的高超的胸襟并不损于他的深广的同情；他的隐与侠也无害于他的平常人的面貌。

因为渊明近于人情，而且富于热情，我相信他的得力所在，儒多于道。陈寅恪先生把魏晋人物分名教与自然两派，以为渊明“既不尽同稽向之自然，更有异何曾之名教，且不主名教自然相同之说如山(涛)王(戎)辈之所为。盖其己身之创解乃一种‘新自然说’，‘新自然说之要旨在委运任化’，并且引‘立善常所欣，谁当为汝誉’两句诗证明渊明‘非名教’。他的要旨在渊明是道非儒。我觉得这番话不但过于系统化，而且把渊明的人格看得太单纯，不免歪曲事实。渊明尚自然，宗老庄，这是事实，但是他也并不非名教，薄周孔，他一再引“先师遗训”(他的“先师”是孔子，不是老庄，更不是张道陵)，自称“游好在六经”，自勉“养真衡门下，庶以善自名”，遗嘱要儿子孝友，深致慨于“如何绝世下，六籍无一亲”。——这些都是铁一般的事实，却不是证明渊明“非名教”的事实。

我们解释了渊明的人格，就已经解释了他的诗，所以关于诗本身的话不必多说，他的诗正和他的人格一致，也不很单纯，我们姑择一点来说，就是它的风格。一般人公认渊明的诗平淡。陈后山嫌它“不文”，颇为说诗者所惊怪。其实杜工部早就有这样

看法，他赞美“陶谢不枝梧”，却又说，“观其著诗篇，颇亦恨枯槁”。大约欢喜雕绘声色锻炼字句者，在陶诗中找不着雕绘锻炼的痕迹，总不免如黄山谷所说的“血气方刚时，读此如嚼枯木”。阅历较深，对陶诗咀嚼较勤的人们会觉得陶诗不但不枯，而且不尽平淡。苏东坡说它“质而实绮，癯而实腴”，刘后村说它“外枯而中膏，似淡而实美”，姜白石说它“散而庄，淡而腴”，释惠洪引东坡说，它“初视若散缓，熟视有奇趣”，都是对陶诗作深一层的看法。总合各家的评语来说，陶诗的特点在平、淡、枯、质，又在奇、美、腴、绮。这两组恰恰相反的性质如何能调和在一起呢？把他们调和在一起，正的陶诗的奇迹，正如他在性格方面把许多不同的性质调和在一起，是同样的奇迹。

把诗文风格分为平与奇、枯与腴、质与绮两种，其实根于一种错误的理论，仿佛说这两种之中有一个中和点（如磁铁的正负两极之中有一个不正不偏的部分），没有到这一点就是平、枯、质；超过了这一点便是奇、腴、绮。诗文实在不能有这种分别，它有一种情感思想，表现于恰到好处的意象语言，这恰到好处便是“中”，有过或不及便是毛病。平、枯、淡固是“不文”，奇、腴、绮也还是失当，蓬首垢面与涂脂敷粉同样不能达到真正的美。大约诗文作者内外不能一致时，总想借脂粉掩饰，古今无须借脂粉掩饰者实在寥寥。这掩饰有时做过火，可以引起极强烈的反感，于是补偏救弊者不免走到蓬首垢面的另一极端，所以在事实上平、枯、质与奇、腴、绮这种的分别确是存在，而所指的却都是偏弊，不能算是诗文的胜境。陶诗的特色正在不平不奇，不枯不腴、不质不绮，因为它恰到好处，适得其中；也正因为这个缘故，它一眼看去，却是亦平亦奇、亦枯亦腴、亦质亦绮。这是艺术的最高境界。可以说是“化境”，渊明所以达到这个境界，

因为象他做人一样，有最深厚的修养，又有最率真的表现。“真”字是渊明的唯一恰当的评语。“真”自然也还有等差，一个有智慧的人的“真”和一个头脑单纯的人的“真”并不可同日而语，这就是Spontaneous与naive的分别。渊明的思想和情感都是蒸馏过、洗炼过的。所以在做人方面和在做诗方面，都做到简炼高妙四个字。工部说他“不枝梧”，这三个字却下得极有分寸，意思正是说他简炼高妙。

渊明在中国诗人中的地位是很崇高的。可以和他比拟的，前只有屈原，后只有杜甫。屈原比他更沉郁，杜甫比他更阔大多变化，但是都没有他那么醇，那么炼。屈原低徊往复，想安顿而终没有得到安顿，他的情绪、想象与风格都带着浪漫艺术的崎岖突兀的气象；渊明则如秋潭月影，澈底澄莹，具有古典艺术的和谐静穆。杜甫还不免有意雕绘声色，锻炼字句，时有斧凿痕迹，甚至有笨拙到不很妥贴的句子；渊明则全是自然本色，天衣无缝，到艺术极境而使人忘其为艺术。后来诗人苏东坡最爱陶，在性情与风趣上两人确有许多类似，但是苏爱逞巧智，缺乏洗炼，在陶公面前终是小巫见大巫。

## 附录一

### 给一位写新诗的青年朋友

朋友，你的诗和信都已拜读。你要我“改正”并且“批评”，使我很惭愧。在这二十年中我虽然差不多天天都在读诗，自己却始终没有提笔写一首诗，作诗的辛苦我只从旁人的作品中间接地知道，所以我没有多少资格说话。谈到“改正”我根本不相信诗可以经旁人改正，只有诗人自己知道他所写的与所感所想的是否恰相吻合，旁人的生活经验不同，观感不同，纵然有胆量“改正”，所改正的也另是一回事，与原作无干。至于“批评”，我相信每个诗人应该是他自己的严厉的批评者。拉丁诗人贺拉斯劝人在作品写成之后把它摆过几月或几年不发表，我觉得那是一个很好的忠告。诗刚做成，兴头很热烈，自己总觉得它是一篇杰作，如果你有长进的可能，经过一些时候冷静下来，再拿它仔细看看，你就会看出自己的毛病，你自己就会修改它。许多诗人不能有长进，就因为缺乏这点自我批评的精神。你不认识我，而肯寄诗给我看，询取我的意见，这种谦虚我不能不有所报答，我所说的话有时不免是在热兴头上泼冷水，然而我不迟疑，我相信诚恳的话是一个真正诗人所能接受的，就是有时不甚入耳，也是他所能原有的。你要我回答，你所希望于我的当然不只是一套恭维话。

我讲授过多年的诗，当过短期的文艺刊物的编辑，所以常有



机会读到青年朋友们的作品。这些作品中分量最多的是新诗，一般青年作家似乎特别喜欢做新诗。原因大概不外两种：第一，有些人以为新诗容易做，既无格律拘束，又无长短限制，一阵心血来潮，让情感“自然流露”，就可以凑成一首。其次，也有一些人是受风气的影响，以为诗在文学中有长久的崇高的地位，从事于文学总得要做诗，而且徐志摩、冰心、老舍许多人都在做新诗。诗是否容易做，我没有亲切的经验，不过据我研究中外大诗人的作品所得的印象来说，诗是最精妙的观感表现于最精妙的语言，这两种精妙都绝对不容易得来的，就是大诗人也往往须费毕生的辛苦来摸索。作诗者多，识诗者少。心中存着一分“诗容易做”的幻想，对于诗就根本无缘，做来做去，只终身做门外汉。再其次，学文学是否必须做诗，在我看，也是一个问题。我相信文学到了最高境界都必定是诗，而且相信生命如果未至末日，诗也就不会至末日。不过我也相信每一时代的文学有每一时代的较为正常的表现方式。比如说，荷马生在今日也许不写史诗，陀思妥耶夫斯基生在古代也许不写小说。在我们的时代，文学的最正常的表现的方式似乎是散文、小说而不是诗。这也并不是我个人的意见，西方批评家也有这样想的。许多青年白费许多可贵的精力去做新诗，幼稚的情感发泄完了，才华也就尽了。在我个人看，这种浪费实在很可惜。他们如果脚踏实地练习散文、小说，成就也许会好些。这话自然不是劝一切人都莫做诗，诗还是要有人做，只是做诗的人应该真正感觉到自己所感所想的非诗的方式决不能表现。如果用诗的方式表现的用散文也还可以表现，甚至于可以表现得更好，那么，诗就失去它的“生存理由”了。我读过许多新诗，我很深切地感觉到大部分新诗根本没有“生存理由”。

诗的“生存理由”是文艺上内容和形式的不可分性。每一首

诗，犹如任何一件艺术品，都是一个有血有肉的灵魂，血肉需要灵魂才现出它的活跃，灵魂也需要血肉才具体可捉摸。假如拿形式比血肉而内容比灵魂，叫做“诗”的那种血肉是否有一种特殊的灵魂呢？这问题不象它现在表面的那么容易。就粗略的迹象说，许多形式相同的诗而内容则千差万别。多少诗人用过五古、七律或商籁？可是同一体裁所表现的内容不但甲诗人与乙诗人不同，即同一诗人的作品也每首自具一个性。就内在的声音节奏说，外形尽管同是七律或商籁，而每首七律或商籁读起来的声调，却随语言的情味意义而有种种变化，形成它的特殊的音乐性。这两个貌似相反的事实告诉我们的不是内容与形式无关，而是一般人把七律、商籁那些空壳看成诗的形式是一种根本的错误。每一首诗有每一首诗的特殊形式，而这特殊形式，是叫做七律、商籁那些模型得着当前的情趣贯注而具生命的那种声音节奏；正犹如每个人有每个人的特殊面貌，而这特殊面貌是叫做口鼻耳目那些共同模型得到本人的性格点化而具个性的那种神情风采。一首诗有凡诗的共同性，有它所特有的个性，共同性为七律、商籁之类模型，个性为特殊情趣所表现的声音节奏。这两个成分合起来才是一首诗的形式，很显然的两成分之中最重要的不是共同性而是个性。

七律、商籁之类躯壳虽不能算是某一诗的真正形式，而许多诗是用这些模型铸就的却是事实。这些模型是每个民族经过悠久历史所造成的，每个民族都出诸本能地或出诸理智地感觉到叫做“诗”的那一种文学需要经过这些模型铸就。这根深蒂固的传统有没有它的理由呢？这问题实在就是：散文之外何以要有诗？依我想，理由还是在内容与形式的不可分性。七律、商籁之类模型的功用在节奏的规律化，或则说，语言的音乐化。情感的最直接的表现是声音节奏，而文字意义反在其次。文字意义所不能表现

的情调常可以用声音节奏表现出来。诗和散文如果有分别，那分别就基于这个事实。散文叙述事理，大体上借助于文字意义已经足够；它自然也有它的声音节奏，但是无须规律化或音乐化，散文到现出规律化或音乐化时，它的情趣的成分就逐渐超出理智的成分，这就是说，它逐渐侵入诗的领域。诗咏叹情趣，大体上单靠文字意义不够，必须从声音节奏上表现出来。诗要尽量地利用音乐性来补文字意义的不足，七律、商籁之类模型是发挥文字音乐性的一种工具。这话怎样讲呢？拿诗和散文来比，我们就会找出这个道理。散文没有固定模型做基础，音节变来变去还只是“散”；诗有固定模型做基础，从整齐中求变化，从束缚中求自由，变化的方式于是层出不穷。这话乍听起来似牵强，但是细心比较过诗和散文的音乐性者都会明白这道理是真确的，诗的音乐性实在比散文的丰富繁复，正犹如乐音比自然中的杂音较丰富繁复是一个道理。乐音的固定模型非常简单——八个音阶，但这八个音阶高低起伏与纵横错综所生的变化是多么繁复？诗人利用七律、商籁之类模型来传出情趣所有的声音节奏，正犹如一个音乐家利用八音阶来谱成交响曲。

新诗比旧诗难作，原因就在旧诗有“七律”、“五古”、“浪淘沙”之类固定模型可利用，一首不甚高明的旧诗纵然没有它所应有的个性，却仍有凡诗的共同性，仍有一个音乐的架子，读起来还是很顺口；新诗的固定模型还未成立，而一般新诗作者在技巧上缺乏训练，又不能使每一首诗现出很显著的音节上的个性，结果是散漫芜杂，毫无形式可言。把形式作模型加个性来解释，形式可以说就是诗的灵魂，做一首诗实在就是赋予一个形式与情趣，“没有形式的诗”实在是一个自相矛盾的名词。许多新诗人的失败都在不能创造形式，换句话说，不能把握住他所想表现

的情趣所应有的声音节奏，这就不啻说他不能做诗。

你的诗不算成功——恕我直率——如同一般新诗人的失败一样，你没有创出形式，我们读者无法在文字意义以外寻出一点更值得玩味的东西。你自以为是在做诗，实在还是在写散文，而且写不很好的散文，你把它分行写，假如象散文一样一直写到底，你会觉得有很大的损失么？我欢喜读英文诗，我鉴别英文诗的好坏有一个很奇怪的标准。一首诗到了手，我不求甚解，先把它朗诵一遍，看它读起来是否有一种与众不同的声音节奏。如果音节很坚实饱满，我断定它后面一定有点有价值的东西；如果音节空洞零乱，我断定作者胸中原来也就很空洞零乱。我应用这个标准，失败时候还不很多。读你的诗，我也不知不觉在应用这个标准，老实说，读来读去，我就找不出一一种音节来，因此，我就很怀疑你的诗后面根本没有什么值得说的话。从文字意义上分析了一番，果不其然！你对明月思念你的旧友，对秋风叶落感怀你的身世，你装上一些貌似漂亮而实俗恶不堪的词句，再“啊”地“呀”地几声，加上几个大惊叹号，点了一行半行的连点，笔停了，你欣喜你做成了一首新诗。朋友，恕我坦白地告诉你，这是精力的浪费！

我知道，你有你的师承。你看过五四时代作风的一些新诗，也许还读过一些欧洲浪漫时代的诗。五四时代作家和他们的门徒勇于改革和尝试的精神固然值得敬佩，但是事实是事实，他们想学西方诗，而对于西方诗根本没有深广的了解；他们想推翻旧传统，而旧传统桎梏他们还很坚强。他们是用白话写旧诗，用新瓶装旧酒。他们处在过渡时代，一切都在草创，我们也无用苛求，不过我们要明白那种诗没有多大前途，学它很容易误事。他们的致命伤是没有在情趣上开辟新境，没有学到一种崭新的观察人生世相的方法，只在搬弄一些平凡的情感，空洞的议论，虽是白话



而仍很陈腐的词藻。目前报章杂志上所发表的新诗，除极少数例外，仍然是沿袭五四时代的传统，虽然在表面上题材和社会意识有些更换。诗不是一种修词或雄辩，许多新诗人却只在修词或雄辩上做功夫，出发点就已经错误。

五四时代和现在许多青年诗人所受到的西方诗影响，大半偏于浪漫派如拜伦、雪莱之流。他们的诗本未可厚非，他们最容易被青年人看成模范，可是也最不宜于做青年人的模范。原因很简单，浪漫派的唯我主义与感伤主义的气息太浓，学他们的人很容易作茧自窒，过于信任“自然流露”，任幼稚的平凡的情感无节制地无洗炼地和盘托出；拿旧诗来比，很容易堕入风花雪月怜我怜卿的魔道。诗和其他艺术一样，必有创造性与探险性，老是在踏得稀烂的路轨上盘旋，决无多大出息。我对于写实主义并不很同情，但是我以为写实的训练对于青年诗人颇有裨益，它可以帮助他们跳开小我的圈套，放开眼界，去体验不同的人物在不同的情境中所有的不同的生活情调。这种功夫可以锐化他们的敏感，扩大他们的“想象的同情”，开发他们的精神上的资源。总而言之，青年诗人最好少做些“泄气”式的抒情诗，多做一些带有戏剧性的叙述诗和描写性格诗。他们最好少学些拜伦和雪莱，多学些莎士比亚和现代欧美诗。

提到“学”字，我可以顺便回答你所提出的一个问题：作诗是否要多读书？“学”的范围甚广，我们可以从人情世故物理中学，可以从自己写作的辛苦中学，也可以从书本中学，读书只是学的一个节目，一个不可少的而却也不是最重要的节目。许多新诗人的毛病在不求玩味生活经验，不肯耐辛苦去自己摸索路径，而只在看报章杂志上一些新诗，揣摩他们，模仿它们。我有一位相当有名的做新诗的朋友，一身都在模仿当代新诗人，早年学徐



志摩，后来学臧克家，学林庚，学卞之琳，现在又学宣传诗人喊口号。学来学去，始终没有学到一个自己的本色行当。我很同情他的努力，却也很惋惜他的精力浪费。“学”的问题确是新诗的一个难问题，我们目前值得学的新诗范作实在是太少。大家象瞎子牵瞎子，牵不到一个出路。凡事没有不学而能的，艺术尤其如此。“学”什么呢？每个青年诗人似乎都在这问题上彷徨。伸在眼前的显然只有三条路：第一条，是西方诗的路。据我看，这条路可能性最大。它可以教会我们一种新鲜的感触人情物态的方法，可以指出我们变化多端的技巧，可以教会我们尽量发挥语言的潜能。不过诗不能翻译，要了解西方诗，至少须精通一种西方语言。据我所知道的，精通一国语言而到真正能欣赏它的诗的程度，很需要若干年月的耐苦。许多青年诗人或是没有这种机会，或是没有这种坚强的意志。第二条，是中国旧诗的路。有些人根本反对读旧诗，或是以为旧诗不值得读，或是以为旧诗变成一种桎梏，阻碍自由创造。我的看法却不如此。我以为中国文学只有诗还可以同西方抗衡，它的范围固然比较窄狭，它的精炼深永却往往非西方诗所可及。至于旧诗能成桎梏的话，这要看学者是否善学，善学则到处可以讨经验，不善学则任何模范都可以成桎梏。每国诗过些年代都常经过革命运动，每种新兴作风对于旧有作风都必定是反抗，可是每国诗也都有一个一线相承、绵延不断的传统，而这传统对于反抗它的人们的影响反而特别大。我想中国诗也不是例外。很可能几千年积累下来的宝藏还值得新诗人去发掘。第三条，是流行民间文学的路。文学本起自民间，由民间传到文人而发挥光大，而形式化、僵硬化，到了僵硬化的时代，文人的文学如果想复苏，也必定从新兴的民间文学吸取生气。西方文学演变的痕迹如此，中国文学演变的痕迹也是如此。目前研究民间文学的提倡

很值得注意和同情。不过学民间文学与学西诗旧诗同样地需要聪慧的眼光与灵活的手腕，呆板的模仿是误事的。同时我们也不要忘记民间文学有它的特长，也有它的限制。象一般人所模仿的鼓书戏词已不能算是真正的民间文学，它是到了形式化和僵硬化的阶段了，在内容和形式上实多无甚可取，还有一部分人爱好它，并不是当作文学去爱好它，而是当作音乐去爱好它，拿它来作宣传工具，固无可不可；如果说拿它来改善新诗，我很怀疑它会有大成就。大家在谈“民族形式”，在主张“旧瓶装新酒”，思想都似有几分糊涂。中国诗现在还没有形成一个新的“民族形式”，“民族形式”的产生必在伟大的“民族诗”之后，我们现在用不着谈“民族形式”，且努力去创造“民族诗”。未有诗而先有形式，就如未有血肉要先有容貌，那是不可想象的。至于“旧瓶新酒”的比喻实在有些不伦不类。诗的内容与形式的关系并不是酒与瓶的关系。酒与瓶可分立；而诗的内容与形式并不能分立。酒与瓶的关系是机械的，是瓶都可以装酒；诗的内容与形式的关系是化学的，非此形式不能表现此内容。如果我们有新内容，就必须创造新形式。这形式也许有时可从旧形式脱化，但绝对不能是呆板的模仿。应用“旧瓶”是朝抵抗力最低的路径走，是偷懒取巧。

最后，新诗人常欢喜抽象地谈原则，揣摩风气地依傍门户，结果往往于主义和门户之外一无所有。诗不是一种空洞的主义，也不是一种敲门砖。每个新诗人应极力避免这些尘俗的引诱，保存一种自由独立的精神，死心踏地地做自己的功夫，摸索自己的路径，开辟自己的江山。大吹大擂对于诗人是丧钟，而门户与主义所做的勾当却只是大吹大擂。

朋友，这番话，我已经声明过，难免是在热兴头上泼冷水。我希望你打过冷颤之后，可以抖擞精神，重新做一番有价值的事业！

## 附录二

### 诗的实质与形式(对话)

对话者：

**秦 希**——拥护形式者。

**鲁亮生**——拥护实质者。

**褚广建**——主张实质形式一致者。

**孟 时**——一个无成见的人，但遇事喜欢“打个呵欠问到底”。

**秦：**提起中国新诗，真叫人失望。旧有的形式，我们放弃了，至于新的形式哩，新的就根本没有固定的形式。我们尝试了二十年，到如今还没有摸上一条正路。做诗总得要象诗，你看现在的新诗不但不能歌唱，连念起来也都不顺口。

**鲁：**你以为诗的好坏完全可以在形式上看得出么？

**秦：**虽不说“完全”，它大致是可以在形式上看得出的。我想多数人都和我同意，现在中国新诗失败，就因为它没有形式。

**褚：**我就不敢同意，新诗的形式固然很乱，它的实质也不见得怎样好。许多新诗人所表现的情趣根本还是旧诗词的那些滥调，不过表面上扮一个新样子。他们自认原来裹成了小脚，后来才放的，其实他们的脚还是残损的，不过他们塞棉花穿上高跟鞋，

混在“摩登”队里就自以为“摩登”了。

**孟：**老兄这话也未免过火一点，平心而论，有几位新诗人所表现的确实是新的意境，新的情趣。

**褚：**我明白你的意思，你是说现在中国也有人在写“象征派”式的诗，在模仿英国的艾略特或是法国的什么人。老实说，我根本就不相信诗可以模仿，尤其不相信一个十足地道的中国人，能够和艾略特或是法国的什么诗人真正有同样的情趣和感觉：因为遗传、环境、教育种种因素就根本不同。中国人学外国人做诗，至多也不过象中国女子穿西装，摆摆“洋气”罢了。

**鲁：**我对于褚先生的话有一点很表同情，就是做诗还是要有实质，要有内容。这话在唱“为艺术而艺术”和“为诗而诗”的高调者听起来，也许有些刺耳。

**秦：**鲁先生，我虽然不是你所骂的唱高调者，却很情愿接受你的挑战。艺术美是一种形式美，我以为这是无可置疑的。诗人所写的情感和思想都是一般人所能经验或了解的，所不同者，一般人不能把他们所感到或想到的表现于艺术的形式，诗人却有这副本领。我们读大诗人的作品，常觉到：“这恰是我心里所要说的话，我说不出而他说出来了。”有时我们觉到他们的内容很平凡，只是他们的形式真正美妙。比如每个人都偶尔觉得人生没有意味，莎士比亚《哈姆雷特》和《麦克白》的独语里也常表现“人生没有意味”这个平凡的感想，可是他的词藻多么丰富，音调多么铿锵，神韵和气魄多么动人！从此可知诗之所以为诗，不在所说的话实质如何，而在这话说出来的方式如何。实质好比生铜生铁，做诗好比拿生铜生铁来熔铸锤炼成为钟鼎。钟鼎的模样就是所谓“形式”。实质是天生自在的，形式是创造出来的，是实质原来所没有的。实质是自然，形式是艺术。说诗重形式其实

就是说艺术重创造，就是说艺术不是生糙的自然。如果你是诗人，日常情境就可以写成好诗；如果你不是诗人，找大题目来撑门面，你尽管把天堂搬下来，仍然是空虚俗滥。近代还有些诗人故意找丑陋的材料做诗，诗也做得很好。

**孟：**秦先生这番话提醒我的一个感想。近来我很爱读六朝人的作品，我读得并不多，只是《六朝文絮》和《文选》里面所选的一部分。我的第一个印象好象走到一个春天的花园里，眼前全是一片花花绿绿锦绣灿烂的世界，真是好看，心里也真觉得舒服，但是一到我设法抓住它的后面的实质时，它就渺无踪影地从手指缝里溜去了。它好象一片在空中浮荡的极浓郁的云彩花卉和枝叶，没有着土的根。“言之无物”，看之又似有物。在这种作品里，我觉得秦先生重形式的话似乎很对，不知道鲁先生的意见以为如何？

**鲁：**我根本不欢喜六朝人的作品。我觉得诗人和文匠有很大的分别。要做好诗须先是一个诗人。诗是情感和思想的自然流露。第一流诗人比一般人都较富于情感和想象力，积于中者深厚然后形于外者雄伟，往往不假雕琢，自成机杼。所以学诗须先从培养性情学问下手，做诗也要择大题目，要“言之有物”，要抓住人类的普遍的永恒的情趣。实质空洞而专讲形式者是文匠而不是诗人。“为文艺而文艺”是文艺颓废时代的窄狭主张，充类至尽，它必然使艺术囚在象牙之塔里，和人生社会断绝关系。这种艺术没有不浮靡肤浅的。说诗重实质，其实就是说艺术不能离开人生。我不满意象六朝的那样花花公子似的文学，就因为它言之无物，和人生隔离太远。

**秦：**依你这样说，文学的价值不就全在实质么？你大概以为只有象韩愈的《原道》和贾谊的《治安策》之类的作品才算是文



学。你不觉得诗人和思想家究竟有个分别么？

**鲁：**我们现在只说诗。诗是表现情感和思想的，情感有深浅，思想有巨细，诗的价值高低即应以这种深浅巨细为标准。你刚才提起莎士比亚，我且问你一句话：拿他的一首十四行诗来比他的《哈姆雷特》或《李尔王》，你以为它们都应该等量齐观么？题材的大小和篇幅的长短不能影响到诗的价值么？

**秦：**如果两种作品在形式上都达到最完美的境界，他们就无可比较，它们的价值是绝对的。莎士比亚的一首十四行诗做到抒情诗所能做到的极境，他的《李尔王》也做到悲剧所能做到的极境，我们就不能说此胜于彼。我们只能说，它们所表现的是两种不同的境界，正犹如《李尔王》和《麦克白》所表现的是两种不同的境界，好比太羹玄酒，浓淡不同；玉环飞燕，肥瘦各异，但各有胜境，我们正无容强分优劣。

**鲁：**在我看，你这种绝对价值论是走不通的。我另举一例来说。比如歌德的《浮士德》一部诗剧费过作者的毕生的精力，不但把作者整个的人格、思想、学问、经验等都表现出来，而且把文艺复兴以后欧洲人的热情和徘徊不安的状况，以至于近代整个的时代精神和人生理想都包括无遗。同时，歌德晚年也写一首短诗，叫做《流浪者的夜歌》，以寥寥数语表现他由浪漫式的狂飙突进，皈依到古典式的静穆和谐那一种心情，就形式说，这两个作品都各造极境。但是我们决不能因为它们的形式都完美，便断定它们在价值上没有等差。《浮士德》无疑地比《流浪者的夜歌》较伟大，因为它的实质比较深广。这是大家公认的事实，不是空洞的美学理论所能推倒的。

**孟：**许多事不想不谈都没有问题，一想一谈，问题就来了。听你两位的话似乎都很有道理，形式重要，实质也并非不重要。

但是专重形式，就不免犯不分诗人与文匠的毛病；专重实质，又不免犯不分诗人与学者的毛病。有什么方法可以解决这个冲突呢？这倒要请教我们的美学家褚先生。

**褚：**秦先生和鲁先生的话都对，只是他们说话太笼统一点。我们应该把欣赏和批评两种态度分开来说。专就欣赏的态度说，秦先生的话是对的。在欣赏的一刹那中，心灵完全为所欣赏的意象占住，意象完全孤立绝缘，没有其它意象来搅扰，心灵无作比较的活动，所以题材的大小和篇幅的长短诸问题都不闯入意识；如闯入意识，欣赏的态度便变为批评的态度，情趣的回流交感便变为理智的剖析了。《浮士德》和《流浪者的夜歌》在为欣赏的对象时，在读者的心境沉没在诗境时，都只是孤立绝缘的意象，它们的价值是绝对的，不容比较的。但是就批评的态度说，鲁先生的话是对的。批评总不免要估定价值，价值必有高低比较才能见出。比较高低，则题材大小和篇幅长短自不能不影响到我们的判断。从这个观点看，《浮士德》自然比《流浪者的夜歌》的价值较高，因为它的实质比较宽广，和人生的接触点比较多，引起欣赏的可能性也比较大。

**鲁：**褚先生的话很可以证明实质比形式重要，因为形式都美时，作品价值仍有高低，这种高低就只能在实质见出了。我们谈价值就是在批评，并不是只就欣赏那一片刻的心领神会来说。

**褚：**你可不要误会我的意思。我根本否认在艺术上实质和形式可以分开来说。真正的艺术必能混化实质和形式的裂痕。实质提高，形式也自然因之提高。一般人以为《浮士德》和《流浪者的夜歌》的差别只在实质，也是一种讹见。内容较深广，篇幅较大，前后关系较复杂，形式上的和谐自然也较难能可贵。

**孟：**你否认实质和形式可以分开，是不是把形式看成实质所

固有而且所必有的，换句话说，是不是把形式看成实质的自然表现？

**褚：**形式是自然的，固有的，而不是人为的，附加的。

鲁、秦、孟三人听这话都很惊异、怀疑、踌躇，孟接着说——这话倒是有些奇怪！

**褚：**有什么奇怪？

**孟：**如果你的话不错，形式和实质就应该在同时发生，没有先后的关系了。

**秦：**并且它们也就没有内外的关系了。

**褚：**你二位所说的恰是我的意思。

**秦：**但是我们一般人都相信形式是“表现”实质的，实质是被形式所“表现”的。诗人的本领在见得到，说得出。见得到的是实质，说得出的是形式。换句话说，实质是语言所表现的情感和思想，形式是情感和思想所流露的语言。依这样看，实质在先，形式在后；情感和思想在内，语言在外。我们心里先有一种已经成就的情感和思想，这是实质；然后再找语言把它翻译出来，可以传达给别人知道，这就是形式；这种翻译的手续就是表现。所谓“表现”就是把在里面的现到外面来，它着重情感、思想和语言的内外的关系，同时也涵着它们的先后的关系。

**褚：**你的主张很可以代表一般人的常识，但是它根本是一个误解。如果不打破这个误解，我们对于诗学上种种问题就永不能作明晰精确的思考。

**孟：**怎样见得它是误解？看你来打破它吧。

**褚：**如果诸位不嫌罗嗦，且让我们来把诗的要素分析清楚，看哪个要素相当于形式，哪个要素相当于实质，然后再进一步研究他们的关系如何。

**秦：**这似乎不必要，我刚才不已经把“实质”、“形式”和“表现”三个名词的定义下得很清楚了么？

**褚：**不错，但是你的看法只是许多看法中的一种。也还有人谈“实质”、“形式”、“表现”诸名词时，所用的意义和你所用的完全不同。

**鲁：**我们倒很情愿知道你所说的其它意义。

**褚：**说话最怕笼统和悬空，我们最好举一个实例来分析，比如李白的《玉阶怨》是人人熟习的：

玉阶生白露，夜久侵罗袜。  
却下水精帘，玲珑望秋月。

请问诸位，在这一首诗里我们一眼就看到的是什么？

**孟：**二十个字。“文字”是诗的一个因素，那是很显然的。

**褚：**文字并不是一个必要的因素。诗不一定要用文字写出来。在没有文字以前就已经有诗歌。现代民歌大半仍未用文字记载。

**秦：**纵然没有文字记载，既是一首诗歌，总是可以在心里想着，或是在口头念着，这其实还是用文字。

**褚：**这不是用文字，是用语言。不过这个分别我们暂时可以丢开，叫它“文字”也好，叫它“语言”也好。不过它包含“意义”和“声音”两个要素，这一点我们大概都承认。

**鲁：**那是不成问题的。语言总得有内容。

**秦：**可别忘记，一切语言虽然都有意义和声音，却不都是诗，诗的语言是特殊的。形式的因素总不能丢开。

**褚：**二位的话都对，诗的语言要有一种特殊的内容，也要有

一种特殊的形式。为方便起见，我们姑且分头来说。先说内容，请问鲁先生，它的特殊在什么地方呢？

**鲁：**诗的语言是情趣饱和的语言。比如《玉阶怨》的语言和“二加二等于四”、“孔子是周朝哲学家”之类的语言不同，就在一个有情趣，一个只记载枯燥的事实。

**孟：**这个分别似乎还不圆满。情趣饱和的语言也不一定就是诗。比如说“我爱你！”“我真高兴！”你也是说出你的心情，但是那不能算诗。所以诗的情趣和其它情趣也应该有一个分别。

**褚：**这个分别是不难找出的。诗的情趣一定要借一个具体的、新鲜的、明显的“意象”表示出来，比如《玉阶怨》就托出一幅画或一幕戏摆在我们的眼前，虽未明言“怨”而怨自见。我们可以说，诗是情趣的意象化，或是意象的情趣化。

**孟：**这个分别也还是不圆满，一切纯文学都是情趣和意象的化合物，比如说小说、散文、戏剧、小品文之类。依我看来，褚先生所说的情趣的意象化还是偏重内容方面。诗的情趣和散文的情趣不同。诗的情趣要表现于一种有规律的声音组合，普通散文的情趣则不需要有规律的音节。我们可以说，诗不仅是情趣的意象化，尤其要紧的是情趣的形式化。

**鲁：**我完全赞成孟先生的话。

**褚：**谈到诗和散文的分别，问题就扯远了。如果大家高兴，我们将来再费点工夫来专研究这个分别，现在我提议回到本题，就是实质和形式的关系。这个根本问题解决了。诗和散文的问题也就不难迎刃而解了。我们刚才分析《玉阶怨》，得到几种要素。让我们想想看。

**鲁：**情趣，意象，语言，文字；语言又分意义和声音两项。

**褚：**是的，这种分析非常浅近，却亦非常重要。许多混乱的



思想就起于缺乏这种浅近的基本的分析。比如实质与形式的问题向来被人闹得一团糟，就因为用这两个名词的人们，大半没有弄清楚它们究竟指诗中哪两个因素。因此，它们中间关系——“表现”——也就没有一个精确的意义。

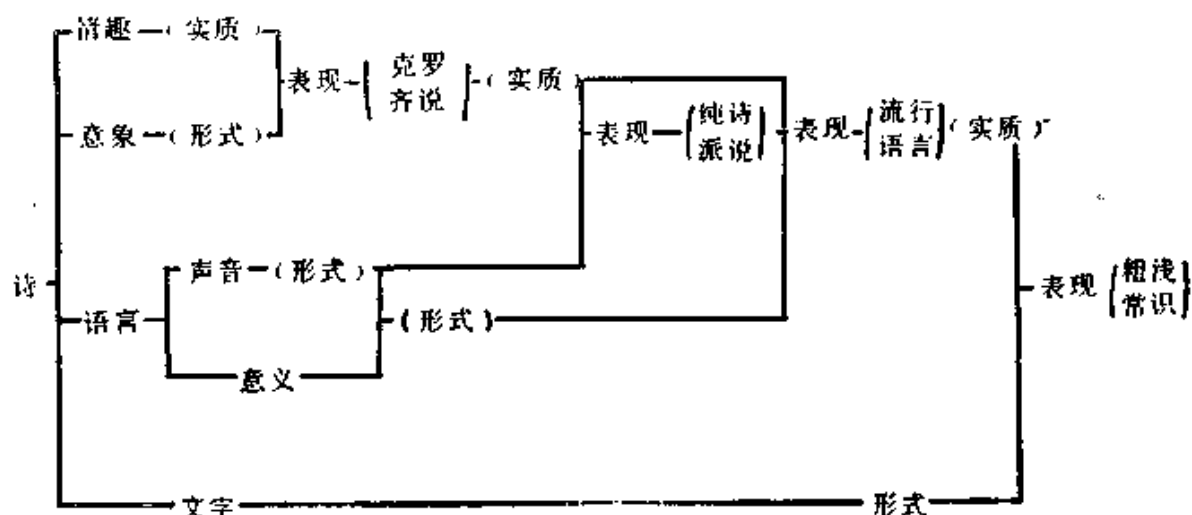
**秦：**你这话至少不能应用到我身上来。我已经一再说过，语言是表现情感和思想的。语言是表现者，情趣和意象是被表现者。实质兼指情趣和意象，形式指语言。我说的话丝毫没有含糊。

**褚：**你这些定义与流行语言的习惯很合，不过大有商酌的余地。这一层暂且按下不谈，先谈其它的可能的定义。诸位都知道谈到诗和艺术的学理，我们不应该忽略现代最大的美学家克罗齐，虽然我们不必完全赞成他的学说。依他看，诗人心中直觉到一个情趣饱和的意象，情趣便已表现于意象。情趣是被表现者，是“实质”；意象是表现者，是“形式”。“表现”是情趣与意象化合时的直觉活动，就是想象，也就是创造。这种活动全部都在心里完成。至于把在心里已想好了的诗用文字写出来，只是传达，并非表现。

**孟：**我想起实质与形式的另一种解释。从康德派形式美学家一直到现代“纯诗”派诗学家都把诗的声音看成“形式的成分”，意义看成“表意的成分”。诗的声音有如图画中的形色配合，诗的意义有如图画中的故事。依这班学者看，音乐是最形式的艺术，也是最高级的艺术，因为它不借助于内容的联想，用声音的形式直接地打动心灵。诗的最高理想在逼近音乐，以声音直接地暗示情趣和意象，极力避开理智了解的路径，这是说，把意义放在第二层。如此则情趣和意象是实质，声音是形式，表现是情趣、意象与声音的关系了。

**鲁：**还不仅如此。一般人常把写或印出来的文字看成诗的具体  
的“形式”，所谓“表现”只是用文字记载心里所想的，或是口  
头所说的，而“实质”则为未加辨别的情趣、意象和语言。

**褚：**诸位现在想想，“实质”、“形式”、“表现”三个名  
词有几多意义！流行语言的意义如秦先生所主张的是一种，克罗  
齐所主张的另是一种，“纯诗”派所主张的又另是一种，最后，  
鲁先生所提起的粗浅常识又另是一种。如果要把头绪理清楚，我  
们最好列一个表看看：



**秦：**在这许多定义中，我们最好把不能成立的丢开。第一，  
粗浅常识的表现说不能成立，因为诗歌并不绝对地需要用文字写  
出来或印出来。其次，“纯诗”派的主张也太过激，因为诗用语  
言，究竟不能离开理智所了解的意义。第三，克罗齐的学说也似  
是而非，诗哪能离开语言呢？一切艺术都有情趣和意象，但是诗  
和其它艺术究竟有一分别，这个分别就在诗用语言为表现情趣和  
意象的媒介。所以我所提出的定义是最精确的，就是：情趣和意  
象合为实质，语言为形式，表现是用于在外在后的语言翻译或传达  
在内在先的情趣和意象。这是多数诗学家所公认的事实。

**褚：**你批评别人的话暂且按下不谈。你自己的主张诚然如你所说的，是多数人所同意的；但是我以为它是错误的。想证明这是错误，要说的话很长，我们须把情感、思想和语言的关系分析得很清楚。诸位不觉得厌倦吧？

**秦、鲁、孟**(同声回答)：只要你说得有理，我们都很愿静听。

**褚：**我们先研究思想和语言的关系。诸问诸位：我们用什么器官作思想的活动？

**秦：**用脑筋，这是心理学的常识。

**褚：**在思想时，脑筋以外的器官都不活动么？

**鲁：**如果真是用心思想，我们常须静坐不动。

**褚：**脑筋的活动我们能看得见么？

**鲁：**那自然不能看见，因为有头盖骨遮住，而且脑细胞的动作也非常细微，不是肉眼所能察觉的。

**褚：**假如你在用心思想，我能不能知道你是在用心思想呢？

**鲁：**(迟疑半刻)：有时能够，我们常问人“你在想什么？”

**褚：**脑筋的活动既不能看见，我们何以知道别人在思想呢？

**秦：**人在思想时，目光、颜面、筋肉以及身体姿态各方面都现出一个特殊的样子，与平时不同，所以别人一看到就知道他在思想。

**褚：**然则你说思想只用脑筋，别的器官都不活动，不是错了么？

**孟：**其他器官的活动不是思想本身，只是思想的——思想的外形或是思想的征候。

**褚：**这种分别是牵强的。如果我们看得见脑筋的活动，那不也还是思想的外形或征候么？我不知道你见过私塾学童“背书”

没有，他们背书时，常左右摇摆走动，如果叫他们站住，他们就背诵不出来。可见身体动作对于思想的关系很密切。严格地说，我们运用思想时，全部神经系统以及全体各器官都在作一种与平时不同的活动，尤其是语言器官。行为派心理学家甚至于说，思想就是语言器官的活动。

**鲁：**这话未免太离奇了。

**褚：**一点也不离奇。比如说想到“树”时，口里常不知不觉地在念(树)字。小孩子想到什么，口里就同时说出来。诗人做诗常一边想，一边吟哦。有些人看书，口里不念就看不下去。有些人纵然不把所想的很清楚地念出来，喉舌及其它语言器官也微作念的活动。美国心理学家做了许多实验可以为证。单举一个例来说：来希列(K.S.Lashley)叫试验者先低声背诵一句话，用薰烟鼓把喉舌运动的痕迹记载下来；后来再叫他默想该句话的意义而不发声，也用薰烟鼓把喉舌运动的痕迹记载下来。这两次薰烟纸上所记载的痕迹虽一较明显，一较模糊，而曲折起伏的波纹却大致相似。从此可知思想只是无声的语言，语言也就是有声的思想。语言固不能离开思想而单独进行，思想也不能离开语言而单独进行了。思想和语言原来是一致的，所以在文化进展中，思想越发达，语言也越丰富。野蛮民族与未受教育的民众，不但思想粗疏幼稚，语言也极简单。近代文化的日益增高，可以说是字典的日益扩大。

**秦：**你这番话很有道理，但是只能证明思想和语言一致，并不能证明语言不是表现思想的。

**褚：**如果你细心想一想，思想和语言既是一致的，并行的，不能相离的，那末，你说“语言表现思想”就不能指把在先在内的翻译为在后在外的了，思想与语言的关系也就不是实质与形式

的关系了。思想与语言同时进行，思想不全是在内的，语言也不全是在外的。

**鲁：**你否认思想和语言的关系为实质与形式的关系，我倒有些茫然。

**褚：**思想有实质，你也许承认？

**鲁：**思想到的意义便是实质。

**褚：**思想也有形式，你相信不相信？

**鲁：**除非你是指名学上的思想律。

**褚：**是的，思想有条理，条理，就是形式。同理，语言的意义是它的实质，语言的文法组织是它的形式。总之，思想和语言是一致的活动，其中有一方面是实质（即意义），这实质并非离开语言的思想；也有一方面是形式（即思想的条理和语言的组织法），这形式也并非离开思想的语言。这两方面犹如人的骨肉和形状，并不能分离独立，或是用这个“表现”那个。我这样解释思想和语言的关系，诸位觉得有什么不圆满的地方么？

**鲁、鲁、孟（都很迟疑地）：**我们还觉得这种说法有些奇怪，不过暂时也想不出理由来反驳你，待我们以后想想看。现在你且说明你对于情感和语言的意见。

**褚：**我相信诸位越加思索，就越不觉得我的话奇怪。说到情感，请问诸位，它究竟是什么呢？

**鲁：**比如喜、怒、哀、惧、愁、怜惜、焦急等等都是情感。

**褚：**那是情感的实例，不是它的定义。

**孟：**情感在中文和在外文都含有“动”的意思。照心理学说，人生来有种种本能，外物刺激到某种本能，引起它的活动，都伴着一一种特殊的情感。比如见到老虎，逃避的本能就活动起来，因此引起生理上种种变化，就主观的感觉说，这种活动和它所伴随



的生理变化，就是情感。

**褚：**你这个解释好极了。心有本能，感于物(刺激)而动(反应)，这一动便是情感。情感发生时我们常说：“我很受感动。”这感动由神经系统传播于身体各部器官。传播于颜面者为哭为笑，为面红耳赤；传播于肢体者为震颤，为舞蹈，为兴奋，为颓唐；传播于内脏各器官者为循环、呼吸、消化、分泌诸作用的变化；传播于喉舌唇齿者为语言。这是动物应付环境变化的一个完整贯串的经验。心理学为便于说明起见，说某者为情感，某者为语言。其实语言只是整个的情感反应中的一部分。

**孟：**不过情感有不伴随语言的，语言也有不伴随情感的。

**褚：**诚然，但是这只是程度的问题。情感大半需要语言，诗的语言则必须伴随着情感。我们现在是研究情感语言相伴随时，情感和语言的关系。

**孟：**依你说，情感伴随着语言时，语言和哭笑、兴奋、颓唐、震颤、舞蹈种种生理变化都是平行的，相同的，是不是？

**褚：**你所说的恰是我的意思。语言是情感发动时许多生理变化的一种，其它许多生理变化也还是广义的语言，它们和语言都属于达尔文所说的“情感的表现”，不过这里所谓表现只是指征候，并非指由内而外，由先而后的翻译。比如鸡鸣犬吠，可以说是应用语言，也可以说是流露情感。但是鸡犬的情感除鸣吠之外，还可以流露于种种筋肉活动和内脏变化。所以情感与语言的关系，也并非实质与形式的关系，而是全体与部分的关系。

**孟：**但是说“情感表现于语言”，是多么自然的一句话，依你说，这话不就是不通么？

**褚：**看你怎样解释“表现”两个字。如果把它看作由内而外、由先而后的翻译，由甲阶段转到与甲本无关系的乙阶段，那自然

是错误。如果它是名词时把它看作“征候”，是动词时把它看作“流露”，你说“语言表现情感”或“语言是情感的表现”，自无不可。我们如果研究语言的腔调，就可以明白这个道理。比如说“来！”在战场上向敌人挑战所用的腔调，和在家庭里呼唤亲爱的人所用的腔调绝不相同。这种不同的腔调是属于情感呢？还是属于语言呢？请问诸位。

**鲁：**那当然属于情感。

**秦：**依我看，它属于语言。

**褚：**二位都对。腔调是属于情感的，也是属于语言的。离开腔调以及和它同类的生理变化，情感就失去它的强度，语言也就失去它的生命。我们不也常说腔调很能“传神”或“富于表现性”(expressive)么？

**孟：**是的，但是腔调“表现”什么呢？

**褚：**说它表现情感固可，说它表现语言，使语言的意义更明显，也并非不通。我们通常说语言“表现”情感，正犹如说腔调“表现”语言，只是从部分见全体，从缩写字见出整个字，从流露的一部分见出未流露的一部分，并非先有情感，而后拿本无情感的语言把它从里面“现”到表面来。

**孟：**现在我明白你的意思了，依你说，思想、情感和语言都是一个完整连贯的心理反应中的各部分，并不是可以分离独立的三件事物。我们不能把思想和情感看作实质，语言看作形式，更不能把语言对于思想和情感的关系看作由内而外、由先而后的翻译。说“语言表现思想和情感”，只能象说从缩写字见出整个字，或是象从发冷发热断定一个人有疟疾。这番话我现在觉得很对。但是如果你不嫌罗嗦，我心里还有一点怀疑。你知道我对于传统有一种迷信，一句话经过几千年人所公认的，我常觉得它中间

总有几分道理。比如“意内言外”、“意在言先”、“情感思想是实质，语言是形式”和“表现是拿语言来传达已经成就的思想和情感”之类的话，都已经有很久远的历史。你现在证明它们是误解，我所想问的就是：何以古今中外许多人都不谋而合地陷到这个误解里去呢？

**褚：**你这个问题非常重要。许多人误解情感、思想和语言的关系，就因为“文字”这个第三者在中搅扰。语言是思想和情感进行时，许多生理和心理变化的一种，但是语言和其它生理和心理变化有一个重要的异点。它们与情境同生同灭，语言则可以借文字留下痕迹来。情感和思想过去了，语言的声音和姿势消失了，文字还可以独立存在。

**鲁：**这个异点就是你的学说的致命伤。语言必须应用文字，文字可以独立，语言也就可以离开情感、思想而独立了。

**褚：**语言虽应用文字，却不就是文字。在进化阶段上，语言先起，文字后起。原始民族以及开化民族中的文盲都只有语言而无文字。文字只是语言的“符号”(symbol)。符号是以甲代乙的记号。用甲代乙，因为甲比乙较便或是比乙较易于捉摸。例如国旗、书签、人名、招牌、商标之类都是符号。符号和它所指的事物是两件事，彼此可以分离独立。比如“饭桶”两个字的声母可以用“饭桶”来代表，也可以用注音字母或罗马字来代表。同时，这个符号也可以拿来作一个人的浑号。从此可知语言和文字的关系是人为的，习惯的，而不是自然的，必然的。换句话说，文字是人意制定的，习惯造就的。

**孟：**我觉得你这话有毛病。除着惊叹语类和谐声语类之外，语言又何尝不是人意制定的习惯造就的呢？比如想到“饭桶”或说到“饭桶”时，这两个字音(离开文字符号来说)和它所指的实

物也并无必然关系。它本来也还是一种符号。“饭桶”两字的声音固然可以用许多可能的符号来代替它，叫做“饭桶”的实物也可以用许多不同的声音来代替它，在印度、波斯、英国、俄国各国中它各有各的名称，便是明证。我们要知道，写下来或印下来的符号模样是文字，未写未印以前口里说的声音和心里想的符号模样也还是文字。

**褚：**你这话大体不错，不过分析起来，也还有毛病。未写未印以前，口里说的声音或是心里想到的符号模样，就其为独立的声音或符号模样而言，还是文字，但是还不能算语言。语言是由情感和思想给予意义和生命的文字组织。这种文字组织因各时各境的情感和思想而得意义和生命。对于那种情感和思想就不能说是“符号”。如果要用比喻来说明，它只能说是“征候”（symptom），如咳嗽、吐血对于肺病为征候一样。征候与病有必然关系，符号与所指事物则无必然关系。语言所用的文字，就其为文字而言，是人意制定的，习惯造就的；语言本身则为自然的，创造的，随情感、思想而起伏生灭的。我们不能因为语言所用的文字是人意制定的，习惯造就的，便说语言本身也是如此。

**鲁：**我还不明白。语言总离不开文字，你把它们分为两件事，恐怕有牵强吧？

**褚：**语言虽离不开文字，文字却可以离开语言，比如散在字典中的文字。语言的生命全在情感和思想，通常散在文典中的文字都已失去它们在具体情境中所伴着的情感和思想，所以没有生命。文字可以借语言而得生命，语言也可以因僵化为文字而失其生命。活文字都嵌在活语言里面，死文字是从活语言所宰割下来的破碎残缺的肢体，字典好比一个陈列动物标本的博物馆。比如“闹”字，在字典中是一个死文字，在“红杏枝头春意闹”一句

活语言里就变成一个活文字了。再比如你的爱人叫做“春”，你呼唤“春！”时所伴随的情感和思想是在字典里“春”字之下所找不着的。“春”字在你口里是活语言，在字典里只是死文字。

**秦：**你对于语言和文字的分别说得很明白透彻，不过你刚才说“许多人误解情感、思想和语言的关系，就因为有‘文字’这个第三者在中搅扰”，这一点我还不很明白。

**褚：**一般人误在把文字和语言混为一事，看见世间先有事物而后有文字称谓，便以为吾人先有情感、思想而后有语言；看见文字是可离开情感、思想而独立的，便以为语言也是如此。照这种看法，在未有活人说活话之前，在未有诗文之前，世间就已有一部天生自在的字典，这部字典是一般人所谓“文字”，也就是他们所谓“语言”。人在说话和做诗文时，都是在这部字典里拣字来配合成词句，好比姑娘们在针线盒里拣各色丝线来绣花一样。这么一来，情感、思想变成一项事，语言变成另一项事，两项事本无必然的关系，可以随意凑拢在一起，也可以随意拆散开来了。世间就先有情感和思想，而后拿本无情感和思想的语言来“表现”它们了。情感和思想便变成实质，而语言配合的模样就变成形式了。他们不知道，语言的形式就是情感和思想的形式，语言的实质也就是情感和思想的实质。情感、思想和语言是平行的，一致的；它们的关系是全体与部分而不是先与后或是内与外。我这个看法和一般人的成见颇多冲突。但是他们如肯细心作基本的缜密的分析，就知道我的话是对的。

谈到这里，他们都有些困倦。秦、鲁、孟三人对于褚的话将信将疑，要求休息一会儿，一则进些茶点提醒精神，一则有余暇可考虑褚的话，预备重整旗鼓，再作论战。到了他们再聚谈原问题时，秦、鲁、孟三人都觉得自己心里有极充足的理由，可以驳倒褚的



情感、思想、语言一致的怪论。

**秦：**依你的主张，我们只要有情感和思想就不患没有语言。但是我们读第一流文学作品时，常觉作者所说的话都是自己心里想说而说不出的。我们也常有“诗意”，因为没有做诗的训练和技巧，所以做不出诗来。这不是证明情感、思想和语言是两件事么？向来论诗者都说，诗人的要务在赋予情感、思想以艺术的形式，在把心里所感所想的用最经济最有力的语言说出来。现在你说这种大家公认的学说错误，恐怕是要立异为高吧？

**褚：**你所说的“诗意”根本就是一个极含糊的名词。你知道克罗齐对于自以为有“诗意”而不能做诗的人所起的诨号么？那是“哑口诗人”，是幻觉和虚荣心的产品。每个人都有猜想自己是诗人的虚荣心，心里偶尔有一阵模糊隐约的感触，便信任幻觉，以为那是十分精妙的诗意。我们对于一事物须认识得清楚，才能断定它是甲还是乙。对于心里一阵感触，如是已经认识得很清楚，就自然有语言能形容它，就能直接地或间接地把它说出来；如果认识并不清楚，就没有理由断定它是“诗意”。水到自然渠成，意到自然笔随，象“采菊东篱下，悠然见南山”，“敲门都不应，倚杖听江声”、“风乍起吹皱一池春水”之类的诗词，有情感思想和语言的裂痕么？它们象是模糊隐约的情感思想变成明显固定的语言么？

**秦：**你所举的寥寥几个例子并不能概括一切诗词。诗有信手拈来的，也有苦心搜索来的。在苦心搜索时，情感和意象先都很模糊隐约，似可捉摸又似不可捉摸。我们须聚精会神，再三思索推敲，才能使模糊隐约的变为明显固定的，不可捉摸的变为可捉摸的。我想凡稍有写作经验的人们都得承认我这话。

**褚：**你的话丝毫不错。思想本来继续连贯地向前进行，是一

种解决疑难纠正错误的努力。它好比射箭，意在中的，但是不中的也是常事。我们寻思，就是把模糊隐约的变为明显确定的，把潜意识和意识边缘的东西移到意识中心里去。这种手续有如照相调配距离，把模糊的不合式的影子逐渐变为明显的合式的。诗不能全是自然的流露，就因为搜寻潜意识和意识边缘的工作有时是必要的；做诗也不能全恃直觉和灵感，就因为这种搜寻有时需要极专一的注意和极坚忍的意志。但是我们要明白，这种工作究竟还是“寻思”，并非情感、思想本已明显固定而语言仍模糊隐约，须在“寻思”之上再作“寻言”的工作。再拿照相的比喻来说，我们在做诗文时，继续地在调配距离，要摄的影子是情感、思想和语言相融化贯通的有机体；如果情感、思想的距离合式了，语言的距离自然也就合式。我们并无须费照两次相的手续，先调配情感、思想的距离，而后调配语言的距离。我们通常自以为是在搜寻语言（调配语言的距离），其实同时还是在努力使情感、思想明显化和确定化（调配情感、思想的距离）。

**秦：**我还是不大相信你这话。情感、思想的距离调配好了，再进一步调配语言的距离，在我看，这是一个极普遍的写作经验。我们做诗文时常苦言不能达意，须几经修改，才能碰上恰当的字句。“修改”的必要就是寻言不同寻思的铁证。

**褚：**“修改”其实还是“寻思”问题的一部分。修改就是调配距离，但是所调配的不仅是语言，同时也还是意境（指情感、思想的混合体）。比如韩愈定贾岛的“僧推月下门”为“僧敲月下门”，并不仅是语言的进步，同时也是意境的进步。“推”是一种意境，“敲”又另是一种意境，并非先有“敲”的意境而想到“推”字，嫌“推”字不能达意，然后再寻“敲”字来代替它。就我自己的经验说，我作文常常修改，每次修改，都发见话没有

说清楚，其实都由于思想混乱。把思想条理弄清楚了，话自然会清楚。寻思必同时是寻言，寻言也必同时是寻思，没有比这更好的证据可以证明情感、思想和语言的连贯性了。

**孟：**褚先生，我所怀疑的是你的美学基础。依你说，实质与形式，情感、思想与语言，都在同一刹那中酝酿成熟，你似乎赞成克罗齐的“艺术即直觉，直觉即表现”之说；那末，你就难免和他陷于同样的错误，把艺术完全看成心里面的活动，把“传达”（这就是一般人所谓“表现”，例如把想好了的诗写出来）完全看成非艺术的活动了。

**褚：**克罗齐忽视“传达”的毛病我也看得很清楚，不过他的学说有一部分是真理，有一部分是过甚其辞，我们应该分别开来说。在诗的方面，“传达”有两个意义：一是把心里所想的歌诵出来，使旁人听得见，如民俗歌谣；一是把心里所想的用文字符号记载下来，使旁人看得见，如文人的作品。依克罗齐看，就诗的创造说，“传达”并非绝对必要，必要的是在心里想出一个叫做“诗”的意境（这就是情感意象相融化的有机体），这种“想”就是“直觉”、“想象”或“创造”，也就是“表现”。至于把心里想好了的诗用文字媒介传达出来，是后来的第二步的工作，不能算“创造”或“表现”。在大体上说，我是赞成这个意见的。不过有两个重要点我却和克罗齐不同意。第一，在想象时，诗人要用他的特殊的传达媒介——文字——来想，和画家及其他艺术家想的方法不同，所以“表现”（即“想象”）和“传达”并不完全是截然两段的事。第二，诗就是一种语言，语言原来就是人与人互相传达情感、思想的媒介。人有做诗的必要，一方面是要流露情思，一方面也是要传达情思，博取社会的同情。想象而预备传达，和想象而不预备传达，心里背景大不相同。想象而预备传

达，想象本身就不免多少受社会的影响。这也是证明“表现”和“传达”不可完全分开。诗人决不会永远是“自言自语者”，象克罗齐所说的。

**孟：**你提起诗人用文字做特殊媒介来传达他的思想，和其他艺术家不同，这又引起另一个疑难了。可想象的不尽是可传达的。有许多颜色上的细微分别不尽能用颜料描绘出来，有许多声音上的细微分别不尽能用乐调谱出来，有许多情绪的细微起伏和思致的细微曲折不尽能用语言形容出来；虽然我们对于这些细微的东西尽可以察觉到或是想象到。再拿各种艺术来比较说，画可以表现诗所不能表现的形色，乐可以表现诗所不能表现的交响的声音节奏，但是诗却可以叙述画和乐所不能叙述的言动事迹。就未传达以前的艺术想象说，诗、画、乐等等艺术的实质（即意境）大致相差总不甚远；就既传达以后的艺术作品说，它们的形式悬殊就很大。这个事实不可以证明实质和形式究竟是两回事么？

**褚：**你这个问题很中肯，我还有些应该说而未说的话可以趁这个机会补充出来。我说情感、思想和语言平行一致，并非说它们的范围恰相叠合。我承认语言只是情感、思想整个的反应中一部分，从语言见情感、思想，也犹如从面貌姿态等见情感、思想，只是从部分见全体，从缩写字见整个字。意境（情思的整体）只有一部分能见于语言，做诗就要选择这能用语言传达的一部分，拿它来象征或暗示全体。在心里所直觉的可以无限制，经语言传达出来的却须受语言的限制。直觉的阶段是诗可以和其它艺术相同的（这也不必尽然），在所直觉的意象中抉择可用语言传达的一部分，则为诗所以异于其它艺术的。各种艺术有分别，就因为它们在传达媒介上有分别。关于这一层，我很反对克罗齐。他因为看轻传达，便否认艺术可分类。这么一来，心里直觉到一种情趣饱和的



意象，便已算是做成一件艺术作品，可以叫做“诗”，可以叫做“画”，也可以叫做任何其它艺术了。

**鲁：**你这个学说还有一个难点，就是情感、思想不可假造而语言却可假造。心里感到“哈哈！”口里仅可说“哎哟！”情感、思想和语言如何是一致呢？

**褚：**你所说的“语言可假造”，其实只是说字典中的死文字可任意乱用。小人可以冒充道学家讲仁义道德，冬烘学究可以拉调子哼《诗经》、《左传》，说他们在模仿对于他们无正确意义的声响则可，说他们在用语言则不可。心里感到“哈哈”而口里假说“哎哟”时，声调、姿势以及其它情感和思想的“征候”仍必露几分破绽。因为这个道理，我们常可以看出一首诗是否为无病呻吟，看出它所表现的是真纯的情感还是浅薄的感伤。诗的好坏就看它的情感、思想和语言是否一致，看它有没有乱用文字的嫌疑。一首诗的语言肤浅粗俗或是堆砌繁芜时，我们就可以断定作者的情感原来就很平凡，思想原来就很空洞。如果语言和情感、思想不是一致的，我们就无从根据语言推测作者的情感和思想，尤其不能断定他的语言是否恰合宜于他的情感和思想，断定他有无说谎造假的毛病，因为这些只有他自己才能知道。

**秦：**你这番话又提醒我的另一个疑问。向来批评家都承认诗文在风格上有平淡浓丽的分别。比如就古代作家说，我们都承认陶渊明平淡，温飞卿浓丽；就我们认识的现在作家说，我们都承认周作人平淡，徐志摩浓丽。这种风格上的分别似乎全在语言方面见出。平淡派作家喜欢用平淡的字句，浓丽派作家喜欢用浓丽的字句。如果依你的学说，文学上便不应该有风格上的差别，因为语言都做到恰到好处为止，令人觉到平淡或浓丽，就未免见出语言和情感、思想的裂痕了。



**褚：**我承认诗文确有风格上的差别，但是否认这种差别全在语言方面，语言方面固然有平淡浓丽的分别，情感、思想方面同时也有这种分别。陶渊明派作家的思想、情感本来就偏向平淡，所以他们的语言自然平淡；温飞卿派作家思想、情感本来就偏向浓丽，所以他们的语言自然浓丽。风格并不是可以矫揉造作的。许多作家的错误就在误信风格可以矫揉造作，不是周作人而要想学周作人的平淡，不是徐志摩而要想学徐志摩的浓丽，捧心效颦，所以令人觉得俗滥。就两种风格来说，假装浓丽比假装平淡较容易，流弊也较大；因为堆砌浓丽的词句就可以假装浓丽；堆砌平淡的词句并不就能假装平淡，它还要一点收敛镇静的功夫。一般人假装，也容易走浓丽的路，好比穷人摆富贵架子究竟比富贵人摆穷人架子较寻常。许多人本不能做诗而要冒充诗人，于是把诗人所常用的漂亮字句偷来堆砌成诗的形式，以为这就是诗了。从前做试帖诗、四六文的人们如此，现在有好些新诗人也还是如此。在我想，创造诗和欣赏诗，第一件要事是认清诗和“修词”的分别，不幸得很，许多新诗人所给我们的大半是“修词”（rhetoric），是穷人摆的富贵架子。

**鲁：**你这番话我倒十分同意，没有实质而在形式上做功夫，总不能写出好诗。

**褚：**不过你别误会了我的意思，我并不是说假装平淡和浓丽的人们是实质形式可分开的证据。我的着重点是：他们是在造假，在乱用文字，并不能算是做诗。语言有它的风格，思想和情感也有它们的风格。风格并不全是形式问题，它的好坏只能在实质形式融贯与否见出。

**鲁：**我对于你的学说还有一点不很满意。你似乎太偏重语言而看轻文字，以为语言是活的，文字是死的。你似乎主张做诗文

一定要全用白话。从前有许多文学作品都不是用当时流行的语言，但是它们的价值仍然不可磨灭。我们可以说，除着民歌以外（就是民歌是否全用当时流行语言也还是疑问），大部分中国诗都是用已死的古文字写的。如果依你的“情感、思想和语言一致”说，恐怕它们都不能符合你的标准吧？在我看来，你似乎盲目附和白话诗运动。

**褚：**这个罪名，我实在不敢当。以文字的古今定文字的死活，是提倡白话者的偏见。散在字典中的文字，无论其为古为今，都是死的；嵌在有生命的谈话或诗文中的文字，无论其为古为今，都是活的。我们已经说过，文字只是一种符号，它与情思的关系全是习惯造成的。你惯用现代流行的文字运思，可用它作诗文或说话；你惯用古代文字运思，就用它来作诗文或说话，自亦无不可。从前读书人朝朝暮暮都在古书里过活，古代文字对于他们并不比现代文字难，甚至比现代文字还更便利，所以古代文字对于他们可以变成活语言。这正如我们学外国文到很熟的地步，有时反觉用外国文发表思想，反比中文较方便一样。不过这只是就作者说，如就读者说，用古代文字做诗文，对于未受古代文字训练的群众自然是一种不方便。这里我们又回到传达与社会影响的问题了。诗既预备传达，就不能不顾到群众了解的便利。

**黎：**在我看来，文字的古今分别也只是比较的而不是绝对的。我们现在用的文字，大部分还是许慎的《说文解字》里所有的，并且有许多字的用法，现代和两千年前也并没有多大的分别。现在所有的字大半是古代已有的，不过古代已有的字有许多在现代已不流行。古代文字有些能传到现在，有些不能流传到现在，原因一半在需要的变迁，一半也在习惯的变迁。习惯原可养成，所以我想古代文字部分地复活，也并非不可能。你的意见以为如何？

**褚：**不但可能，而且是语言发展史中所常见的自然现象。欧洲有许多诗学家，都主张做诗在必要时不妨采用古字。比如近代英文诗不但常用古代英文字，有时并且设法使古希腊字和古拉丁字复活。现在中国一般人说话所用的文字实在太贫乏，让一部分古字古语复活，也未尝不是一种救济的办法。

**囊：**你这番话都专指文字，我想现在做诗时文字的选择固然重要，但是更重要的是文字的组织。象你所说的，文字散在有生命的词句中才有生命。古字的采用我们可以赞成，古语的组织法我们是否应该仿效，又另是一问题。你以为我们做诗，是应该用流行语言的组织法，还是可以象复活古字似的，复活古代语言的组织法呢？换句话说，做诗是否应该用白话，或是参用古文？

**褚：**这也还是思想习惯问题。从前的老先生们惯用古文思想，惯用古文作诗文，现在如果勉强他们用白话写诗文，他们也许反觉不自由。这最好随他们的便。好在这种人在我们的时代中已逐渐减少了。我刚才说过，既传达就不能不顾虑读者了解的便利，我们不应该学周诰殷盘那样诘屈聱牙，那是不成问题的。不过我想提倡白话运动者标出“做诗如说话”的标准也有些危险。日常的情思多粗浅芜乱，不尽可以入诗；入诗的情思都须经过一番洗炼，所以比日常的情思较为精妙有剪裁。语言是情思的结晶，诗的语言亦自应与日常的语言有别，无论在哪一国，“说的语言”和“写的语言”都有很大的分别。说时信口开河，思想和语言都比较粗疏；写时有斟酌的余暇，思想和语言都比较缜密。散文已比说话精炼，诗又比散文精炼。这所谓“精炼”可在两方面见出，一在意境，一在语言。专就语言说，有两点可以注意。第一是文法，说话通常不必句句都谨遵文法的纪律，作诗文则对于文法的讲究比较谨严。第二是用字。说话所用的字在任何国家都很有限，通

常都不过数千字，写诗文则字典中的字大半都可采用。没有一个人要翻字典去说话，但是无论在哪一国，受过教育的人读诗文也不免偶尔要翻字典。这简单的事实就可以证明“写的语言”应比“说的语言”较丰富了。“写的语言”比“说的语言”也较守旧，因为说的是流动的，写的就成了固定的。“写的语言”常有不肯放弃陈规的倾向，这是一种毛病，也是一种便利。它是一种毛病，因为它容易僵硬化，失去语言的活性；它也是一种便利，因为它在流动变化中要抓住一个固定的基础。在历史上有人看重这种毛病，也有人看重这种便利。看重这种便利的人总想保持“写的语言”的特性，维持它和“说的语言”的距离。在诗的方面，把这种态度推到极端的人主张诗有特殊的“诗的文字”（poetic diction）。这个论调在欧洲假古典主义时代最占势力。另外一派看重“写的语言”守旧性的毛病，总想竭力拿“说的语言”来活化“写的语言”，使它们中间的距离尽量地缩短。这就是诗方面的“白话运动”。中国现在还在白话运动期。欧洲文学史上也起过数次的白话运动。最重要的有两个，一个是中世纪行吟诗人和但丁所提倡的，一个是浪漫运动期华兹华斯诸人所提倡的。但丁选定“土语”为诗的语言，同时却主张丢去“土语”的土性，取各地土语放在一块“簸”过一遍，簸出最精纯的一部分，另造一种“精炼的土语”（the illustrious vulgar）为诗文之用。我觉得这个主张值得深思。总之，我的意思是：诗应该用“活的语言”，但是“活的语言”不一定是“说的语言”，“写的语言”也还是活的。就大体说，诗所用的应该是“写的语言”而不是“说的语言”，因为写诗时情思根本就比较精炼。我的话已经说明白了没有？

**孟：**你解释实质和形式，情思和语言的关系的话很透彻，我

已经明白了，并且在大体上赞同你的意思。不过你这个学说是否可以用来解释诗的形式以及诗和散文的分别，我觉得还有问题。我希望我们将来有机会再聚谈一次。（褚、秦、鲁都表示同意。）

1935年



## 附录三

### 诗与散文(对话)

对话者如前：

**秦**——传统派的代表，主张诗与散文以音律与风格分。

**鲁**——侧重实质者，主张诗与散文各有特殊的题材。

**褚**——美学家，主张诗与纯文学同义，形式起于实质的自然需要。

**孟**——调和派，主张诗为有音律的纯文学，形式不尽是自然的。

**褚**：诗与散文问题实在还是实质与形式问题的一部分。上次我们已经证明实质和形式平行一致，这次的问题就不难迎刃而解了。

**孟**：我却没有你那样乐观。头一层，我们的根本问题还没有解决：诗究竟是什么呢？

**秦**：就形式说，我们很容易定出一个标准来。诗有音律，散文没有音律。它们自然还有其它分别，但是这个是最显著而且最重要的分别。

**鲁**：这个标准是靠不住的。亚理斯多德老早就说过，诗不必尽有音律，有音律的也不尽是诗。冬烘学究堆砌腐典滥调成五言八句，自己也说是在做诗。章回小说中常插入几句韵文，评论某个角色或某段情节，在前面郑重标明“后人有诗一首”的字样。

一般人心目中的“诗”大半是这么一回事。但是我们要知道，诸葛亮虽然穿过八卦衣，而穿八卦衣的不必就是诸葛亮。如果依秦先生的话，《百家姓》、《千字文》、医方脉诀以及冬烘学究的试帖诗和打油诗都可以和《诗经》、《楚辞》、《杜工部集》并驾齐驱，而柏拉图的《对话集》和《旧约》、《史记》、《汉魏丛书》中许多杰作以及《红楼梦》之类作品反被贬于“非诗”之列了。依我看来，诗的形式空洞不足为凭，最重要的还是实质。虽然褚先生反对实质形式分立，在事实上它们却常分立，《百家姓》、《千字文》之类只有诗的形式而无诗的实质，便是明证。

**秦：**我不相信你能够找出一个精确的标准在实质上分别诗和散文，难道诗有诗的题材，散文有散文的题材么？

**鲁：**这是不成问题的。有些题材只宜于做诗，有些题材只宜于做散文。就大体说，诗宜于抒情遣兴，散文宜于状物叙事说理。这并非我一个人的私见，许多诗学家都是这样想。比如英国摩越教授(Middleton Murry)是著名的主张诗和散文可交相替代者，也承认诗较宜于言情，散文较宜于说理。他说：“如果起源的经验是偏于情感的，我相信用诗或用散文来表现，大半取决于时机或风尚；但是如果情感特别地深厚，特别地切己，用诗来表现的动机是占优势的。我不能想象莎士比亚的十四行诗集可以用散文来写。”至于散文有特殊的题材，他说得更透辟。让我引他的几句结论，如果要知道详细的理由，我们可以读他的《风格论》第三章。他说：“对于任何问题的精确思考必须用散文，音韵的限制对于它一定是不相容的。”“一段描写，无论是写一个国家，一个逃犯，或是房子里一切器具，如果要精细，一定要用散文。”“风俗喜剧所表现的心情须用散文”，“散文是讽刺的最合适的工具”。如果拿已往文学作品做一个统计，我们也可以知道摩越

教授的话大致不错。极好的言情的作品都要在诗里找，极好的叙事说理的作品都要在散文里找。这种基本的分别在读者的了解方面也可以见出。懂得散文大半凭理智，懂得诗大半凭情感。这两种“懂”是“知”（know）与“感”（feel）的分别。可“知”者大半可以言喻，可“感”者大半须以意会。比如陶潜的“采菊东篱下，悠然见南山”两句诗。就字句说，极其简单，如果问人说：“你懂得么？”凡是识字者大概都说懂得。如果进一层追问他所懂的是什么，他的回答不外两种，一种是很干脆地诠释字义，用白话文把它翻译出来，一种是发挥言外之意。前者是“知”，是专讲字面的意义；后者有时是“感”，是体会字面后的情趣。就字义说，这两句诗不致引起若何分歧；就情趣说，则仁者见仁，智者见智，各各不同了。散文求人能“知”，诗求人能“感”。“知”贵精确，作者说出一分，读者便恰见到那一分；“感”贵丰富，作者说出一分，读者须在这一分之外见出许多其它的东西。因此，文字的功用在诗和散文中也不相同。在散文中，文字的功用在“直述”（state），读者注重它的本义；在诗中，文字的功用在“暗示”（suggest），读者注重它的联想。这个分别罗斯教授（J. L. Lowes）在《诗中的成规与反抗》里说得最明白。

孟：别再引经据典，你的意思我们明白了。你的话在原理上只是大致不差，实在也有很多的反证。老实说，我不相信散文只宜于说理的话。凡是真正的文学作品，无论是诗或散文，里面都有它的特殊的情趣。许多小品文是抒情诗，这是大家都承认的。再看近代小说，我们试想一下，哪一种可用诗表现的情趣在小说里不能表现呢？我很相信摩越教授的话，一个作家用诗或用散文来表现他的意境，大半取决于当时的风尚。荷马和莎士比亚如果生在现代，一定会写小说；陀思妥耶夫斯基、普鲁斯特、劳伦斯诸

人如果生在古希腊或伊丽莎白时代，一定会写史诗或悲剧。至于诗不能说理的话比较近于真理，但也有例外。历史上有许多很好的说理的诗，陶潜的《形影神》和朱熹的《感兴》诗都是著例。如果说宽一点，凡是诗，除情趣之外，都有若干理的成分在内，不过情理融成一片，我们不能把理分开来说罢了。你能够说希腊悲剧和莎士比亚的悲剧里面没有“理”么？你能够说但丁的《神曲》和歌德的《浮士德》里面没有“理”么？你能够说《天问》、《杜工部集》、《白香山集》里面没有“理”么？我可以举一个很简单的例子，来说明同样情理可表现于诗，亦可表现于散文。《论语》里“子在川上曰，‘逝者如斯夫，不舍昼夜！’”是散文，李白的“前水复后水，古今相续流；新人非旧人，年年桥上游”是诗。在这两个实例中，我们能够说散文不能表现情趣或是诗不能说理么？所以我觉得从实质上分诗与散文也有难点。

**素：**孟先生的话很有理。宇宙间万事万物经过诗人的心灵妙用，都可以变成诗的材料。从前人以为有些材料不能入诗，那全是迷信。古典派学者都说诗只应表现人类的普遍的永恒的情趣，但是近代诗人往往欢喜写很个别很飘忽渺茫的情趣，也不失其为精妙。德国学者莱辛(Lessing)以为诗不宜描写静止体态，但是中国许多伟大的自然诗人所写的大半是静止体态。摩越教授说诗不宜于讽刺和风俗喜剧，他忘记欧洲以讽刺和风俗喜剧著名的作者，如阿里斯托芬、纠文纳儿、莫里哀、蒲柏诸人大半采用诗的形式。诗和散文的分别不能在实质上见出，这是无疑义的。我还是觉得我的意见不错。诗人所写的情理，一般人还是能经验和了解的，所以不同的，是他能够把普通的情理纳在艺术的形式里去。我在开始时所说的音律是形式的一种，它是最易捉摸的。此外还有一种不易捉摸的形式的成分，就是“风格”。散文的风格要直

截了当，明白晓畅。有些人在散文里堆砌华丽的词藻，假扮兴奋或感伤的声调，以为散文愈象诗，它的风格就愈提高。其实这是穷人摆富贵架子，做散文应该就象说话，要有几分家常便饭的味道，“象诗”是散文的一个大毛病。诗的风格却不能太家常，太家常就令人觉得平凡干枯。它华丽也好，清淡也好，壮严也好，优美也好，却都要保持诗的尊严的身份，不能落入俗套。许多提高风格的技巧，如“拟人格”、华丽字句、精当典故、情感化的声调之类，在散文为大病，在诗则为人所习用。依我看，拿音律和风格合在一起来看，诗和散文的分别是最容易辨明的。

籍：我觉得你这个主张有两大弱点。第一，你误解“风格”的性质；第二，你似乎犯了尊诗卑散文的俗见。先说“风格”，它并不是一种空洞的形式，或是矫揉造作出来的气派。你大概记得布丰(Buffon)的名言：“风格即人格。”换句话说，它就是作者性格情趣的特殊模样，理想的风格是情感思想和语言恰恰相称，混化无迹。上品诗和上品散文都可以做到这种境界。所以我们不能离开实质，凭空立论，说诗和散文在风格上不同。诗和散文的风格不同，也正犹如这首诗和那首诗的风格不同，所以风格不是区分诗与散文的好标准。其次，你以为诗在风格上比散文高一级，也是很大的偏见。诗和散文各有妙境，诗固往往能产生散文所不能产生的风味，散文也往往可以产生诗所不能产生的风味。例证甚多，我姑且举两个。

(一)诗人引用散文典故入诗，韵味常不及原来散文的深刻微妙。例如《世说新语》：

桓公北征，经金城，见前为琅琊时种柳皆已十围，慨然曰：“木犹如此，人何以堪！”攀枝执条，泫然流涕。



一段散文，寥寥数语，写尽人物俱非的伤感，多么简单而隽永！  
庾子山在《枯树赋》里把它译为韵文说：

昔年种柳，依依汉南；今看摇落，凄怆江潭。桓大司马  
闻而叹曰：“树犹如此，人何以堪！”

这段韵文改动《世说新语》的字句并不多，但是它一方面比原文纤巧，一方面也比原文呆板。原文的既真切而又飘渺摇曳的风致，在《枯树赋》的整齐合律的字句中就失去大半了。此外如辛稼轩的《哨遍》一首词，它总括庄子《秋水篇》的大意，用语也大半集庄子的陈句，但是庄子原文的那副磅礴诙谐的气概却不复存在。我们念一段来看看：

有客问洪河，百川灌雨，泾流不辨涯涘。于是焉河伯欣然喜，以为天下之美尽在己。渺溟，望洋东视，逡巡向若惊叹，谓“我非逢子，大方达观之家，未免长见悠然笑耳！”

这样剪裁配合得巧妙，固然独具匠心，但是它总不免令人起假山笼鸟之感，庄子的雄肆就在这巧妙里消失了。

(二)诗词的散文序往往胜于诗词本身。例如《水仙操》的序和词：

伯牙学琴于成连，三年而成，至于精神寂寞，情之专一，未能得也。成连曰：“吾之学不能移人之情，吾师有方子春在东海中。”乃赍粮从之。至蓬莱山，留伯牙曰：“吾将迎

善师。”刺船而去，旬日不返。伯牙心悲，延颈四望，但闻海水汨没，山林杳冥，群鸟悲号，仰天叹曰，“先生将移我情！”乃援琴而作歌：

紫洞庭兮流斯护，舟楫逝兮仙不还。

移形素兮蓬莱山，软欹伤宫仙不还。

序文多么美妙！歌词所以伴乐，原不必以诗而妙，它的意义已不尽可解，但就可解的说，却比序文差得远了。此外如陶潜的《桃花源诗》，王羲之的《兰亭诗》以及姜白石的《扬州慢》词，虽然都是杰作，但就我个人的口胃说，它们本身都不如散文序美妙。这些实例很可以证明诗不必尽比散文高，秦先生的“风格”标准不能应用来区分诗与散文了。

**鲁：**这个问题确实是难了，音律和风格的标准靠不住，实质的标准诸位以为也靠不住，那末，我们不就要根本否认诗和散文的分别么？

**籍：**依我想，这是唯一的出路。我记不得是谁说的，与诗相对待的不是散文而是科学，科学叙述事理，诗与散文，就其为文学而言，表现对于事理所生的情趣。凡是作品有纯文学价值的都是诗，无论它是否具有诗的形式。我们常说柏拉图的《对话集》、《旧约》、六朝人的书信、柳子厚的山水杂记、明人的小品文、《红楼梦》之类散文作品是诗，就因为它们都是纯文学。亚理斯多德论诗，仿佛也是用这种看法。他不把音律看作诗的要素，以为诗的特殊功用在“模仿”。他所谓“模仿”，就是我们所说的“创造”或“表现”。凡有创造性和表现性的文字都是纯文学，凡是纯文学都是诗。雪莱说，“诗与散文的分别是一个庸俗的错

误”。克罗齐主张以“诗与非诗”的分别代替“诗与散文”的分别。我很赞成他的办法。

**孟：**你这番话在理论上原有它的道理，不过就事实说，在纯文学范围之内，诗和散文仍有分别，我们是不能否认的。你的办法不是解决问题而是逃避问题。如果说宽一点，还不仅纯文学都是诗，一切艺术都可以叫做诗。我们常说“王维诗中有画，画中有诗”。其实一切艺术到精妙处都必有诗的境界。我们甚至于说一个人，一件事或是一片自然风景含有诗意。你刚才提起克罗齐，如果我没有误解他的话，他把“诗”、“艺术”、“语言”都看作同义字，因为它们都是抒情的，创造的。所以“诗学”、“美学”和“语言学”在他的学说中是一件东西。在古希腊文中，“诗”的意义是制作，所以凡是“制作”或“创造”出来的东西都可以称为“诗”，无论是文学，是图画或是其他艺术。把诗解作“纯文学”，和把诗解作“艺术”一样，毛病在太空泛。诗和艺术，诗和纯文学，都有共同的要素，这是我们承认的；但是我们也应该知道：它们在相同之中究竟有不同者在。比如王维的画、诗和散文尺牍虽然都同具一种特殊的风格，而在精妙处，可以见于诗的不必尽可以见于书，也不必尽可以见于散文尺牍。我们正要研究这不同点究竟是什么。在我看，诗是“具有音律的纯文学”。这个定义把具有音律而非纯文学的陈腐作品以及是纯文学而不具音律的散文作品都丢开，只收在形式和实质两方面都不愧为诗的作品，这是一个最寻常的也是最精确的定义。

**褚：**你这个调和的见解也还有问题。有和无是一个绝对的分别，我觉得就音律而论，诗和散文的分别也只是相对的而不是绝对的。

**孟：**你是否指诗的音律可以随时变化？

**褚：**不仅指变化。诗有固定的音律，是一个传统的信条。从前人对它向不怀疑，不过从自由诗、散文诗和多音散文等等新花样出来以后，我们对于这个传统的信条就有斟酌修改的必要了。自由诗出来本很早，据说古希腊就有它。近代法国诗人采用自由诗的体裁的也很多。从“意象派诗人”(imagistes)起来之后，自由诗才成为一个大规模的运动。自由诗究竟是什么呢？它的定义很不容易下。据法国音韵学专家格拉芒(Grammant)说，法文自由诗有三大特征。第一，法文诗最通行的亚力山大格每行十二音，古典派分四顿，浪漫派分三顿，自由诗则可有三顿以至于六顿。第二，法文诗通常用aabb式“平韵”，自由诗可杂用abab式“错韵”、abba式“抱韵”等等。第三，自由诗每行不抱亚力山大格的成规，一章诗里各行长短可以相间。照这样看，自由诗不过就原有规律而加以变化。不过近代象征派诗人的自由诗，不合格拉芒的三条件也很多，它们有不用韵的。英文自由诗通常比较更自由，让我念一首来看看：

The grass is beneath my head,  
and I gaze  
at the thronging stars  
in the night.  
They fall...they fall...  
I am overwhelmed,  
and afraid.  
Each leaf of the aspen  
is caressed by the wind,  
and each is crying.

And the perfume  
of invisible roses  
deepens the anguish.  
Let a strong mesh of roots  
feed the crimson of roses  
upon my heart;  
and then fold over the hollow  
Where all the pain was.

F.S.Flint

这首诗在章法上没有固定的规律。它好比风吹水面生浪，每一阵风所生的浪自成一单位，相当于一章。风可久可暂，浪也有长有短，三行、四行、五行都可以成章。就每一章说，字行排列也根据波动节奏（cadence）的道理，一个节奏占一行，长短轻重无一定的规律，可以随意变化。照这样看，它似毫无规律可言，但是我们不能称它为散文，因为它究竟还是分章分行，章与章，行与行，仍有起伏呼应的关系。它不象散文那样流水式的直泻下去，却仍有低徊往复的趋势。我们可以说，自由诗实在还有一种内在的音律，不过没有普通诗的那样整齐明显罢了。散文诗又比自由诗降一等，它只是有诗意的小品文，或则说，用散文表现一个诗的境界，仍用若干诗所习用的词藻腔调，不过音律就几乎完全不存在了。从此可知，就音律论，诗可以由极严整明显的规律，经过不甚显著的规律，以至于无规律了。

象：我不赞成这话，因为象“自由诗”、“散文诗”之类的新花样根本就不能叫做“诗”。

褚：这恐怕是你的偏见，艺术是创造的，与时俱新的，不断



地打破成规定律的。我们不能拿外在的已成的种类体裁观念，作测量新兴作品的标准。你在脑筋里先假定凡诗都有平整明显的音律，看见自由诗和散文诗不符合你的成见，便根本否认它们是诗，这是走上批评的绝路。无论你承认不承认，自由诗和散文诗的存在，是一件确凿的事实；研究诗学，就不能不接收这件事实。这件事实所告诉我们的是：由有到无，诗的音律多寡有许多程度上的差别。

**癸：**纵然退一步承认诗可以由有音律到无音律，我们也不能说诗与散文无分别，因为散文是绝对没有音律的。

**褚：**这更是误解了。我们要知道，诗的起源比散文较早。原始人类凡遇值得留传的事迹或学问经验，都用诗的形式来记载，以便于记忆。到后来，因为诗的形式太笨重板滞，才逐渐设法使它活跃流动有弹性，于是散文才逐渐演化出来。散文由诗解放出来，并非一朝夕之故。在萌芽期，散文的形式都和诗相差不远。比如说英国，从乔叟到莎士比亚，诗就已经很可观，散文却仍甚笨重，词藻、构造都还不脱诗的习惯。从十七世纪以后，英国才有流利轻便的散文。中国散文的演化史也很类似。秦汉以前的散文常杂有音律在内。随便举几个例来看看。

今夫古乐，进旅退旅，和正以广，弦匏笙簧，会守埙鼓。始奏以文，复乱以武。治乱以相，讯疾以雅。君子于是语，于是道古，修身及家，平均天下。此古乐之发也。

《礼记·乐记》

道冲而用之，或不盈。渊乎似万物之宗。挫其锐，解其纷；和其光，同其尘，湛兮似或存。吾不知谁之子，象帝

• 313 •

之先。

《老子》

吾有大树，人谓之樗；其大本拥肿而不中绳墨，其小枝卷曲而不中规矩。立之涂，匠者不顾。今子之言，大而无用，众所同去也。

《庄子·逍遥游》

这都是散文，但是都有音律。中国文学中最特别的一个体裁是赋。它是跨诗和散文界线的东西。它流利奔放，一泻直下，似散文；于变化多端之中保持音律，又似诗。我们可以说，隋唐以前大部分散文都没有脱离诗赋的影响，有很明显地用韵的，也有虽不用韵而仍保持诗赋的华丽词藻与整齐句法的，到唐以后，流利轻便的散文才逐渐占优势，不过诗赋对于散文的影响，到明清时代还未完全消灭。如果我们顾到这个事实，就可见散文绝对无音律的话不可靠了。

**秦：**你所指的是过去的散文，现在散文已演化到无音律的阶段了，恐怕你的话就不能适用了吧？

**褚：**你的非难应分两层回答。头一层，我们讨论诗和散文，应着眼全局，应搜罗所有的事实。我们不专论某一时代的诗，也就不能把散文的范围限制到近代。其次，白话文运动还在进行，我们不能预言中国散文，将来是否有一部分要回到杂用音律的路。不过这并非不可能。你不看见欧战后的“多音散文”（polyphonic prose）运动么？弗莱契（Fletcher）说它的重要“不亚于政治上的欧战，科学上的镭的发明”。这虽然是过甚其词，它是一个值得注意的运动，却是无可讳言的。据罗威尔（E. Lowell）女士

说，“多音散文应用诗所有的一切声音，如节音、自由诗、双声、叠韵、押韵、回旋之类，它可应用一切节奏，有时并且用散文节奏，但是通常都不把某一种节奏连用到很长的时间。……韵可以摆在波动节奏的终点，可以彼此紧密相衔接，也可隔很长的距离遥相呼应”。换句话说，在多音散文里，极有规律的诗句，略有规律的自由诗句，以及毫无规律的散文句可以杂会在一块。我想这个花样在中国已“自古有之”，赋就可以说是最早的多音散文，庾信的《哀江南赋》欧阳修的《秋声赋》和苏轼的《赤壁赋》都可以为例。看到欧洲的“多音散文”运动，我们不能说将来中国散文一定完全放弃音律，因为象“多音散文”的赋在中国有很久的历史和深远的影响，并且中国文字双声叠韵多，容易走上“多音”的路。

**秦：**这全是揣测之词，恐怕不足为凭。

**褚：**我的揣测能否成事实并不能影响到我的基本主张。我的基本主张是诗和散文的音律相对论。我们不能画两个圆圈，把诗摆在有音律的圈子里，把散文摆在无音律的圈子里，使彼此间壁垒森严，互不侵犯。诗可以由整齐音律到无音律，散文也可以由无音律到有音律。诗和散文两国度之中有一个很宽的界线，在这界线上有诗而近于散文，音律不甚明显的；也有散文而近于诗，略有音律可寻的。所以我不相信“有音律的纯文学”是诗的精确的定义。

**孟：**你的推理和证据都很有力，我很愿意放弃我的原来的主张。我向来反对做学问持成见。不过我们通常都觉得自己的成见是无可置疑的真理，到了几个见解不同的朋友们聚在一块仔细讨论，就发见成见往往是偏见。比如我们今天的讨论就破除了几个流行的成见。讨论到这个阶段，秦先生应该放弃“诗和散文以音

律风格分”一个成见，鲁先生应该放弃“诗和散文各有特殊题材”一个成见，我也要放弃“诗为有音律的纯文学”一个成见了。我们所得到的结果是：无论就实质说或是就形式说，诗和散文都只有程度上的分别而没有绝对的分别，它们的疆域有一部分是互相叠合的。我们每个人虽然都放弃了自己珍视许久的成见，却也都得到实在可珍贵的收获，所得究竟超过所失，这是大可引以自慰的。

**秦：**我也愿意宣告放弃我的形式主义，不过问题并没有完全解决。承认了音律不是诗的绝对必要的原素，“大部分诗何以有音律？”还是一个重要的问题。

**鲁：**这话倒很对。我虽然承认诗和散文的疆域有一部分互相叠合，却也不得不承认它们有一部分不互相叠合，不得不承认有音律的一部分诗和无音律的一部分散文究竟有分别。何以有一部分诗有它的特殊形式呢？

**褚：**我看这个问题倒不难解决。我们在上次已经说明实质形式平行一致的道理，现在就可以拿这个道理来解释何以有一部分诗与散文有分别。为说话方便起见，我们姑且从语言的习惯，把有音律的一部分诗简称为“诗”，把无音律的一部分散文简称为“散文”，诸位同意么？

**秦：**同意，不过我们要记着我们所讨论的是两极端的部分，所得的结论不必可以应用到诗和散文相邻近的部分。褚先生，让我们听你的意见吧。

**褚：**诗的形式——音律——是实质的自然需要。换句话说，某种实质非有诗的形式不能表现出来。诗和散文的分别不仅是形式上的分别，也是实质上的分别。刚才秦先生拥护形式的话和鲁先生拥护实质的话本来各有片面的道理，因为它们都是片面的，

所以显得错误。如果我们把这两方面的话合在一块来讲，那就圆满了。就形式说，散文的音节是直率的，无规律的；诗的音节是循环的，有规律的。就实质说，散文宜于叙事说理，诗宜于抒情遣兴。

**孟：**你忘记我们刚才已证明诗可无音律，散文也可有音律；诗可叙事说理，散文也可抒情遣兴。

**褚：**那是不错的。我已声明过，我们现在只就有音律的诗和无音律的散文来说，你所说的那些都可列在例外。普通的意义的诗和散文实在起于情趣与事理的分别。事理直截了当，一往无余；情趣则低徊往复，缠绵不尽。直截了当的宜用叙述的语气，缠绵不尽的宜用惊叹的语气。在叙述语中事尽于词，理尽于意；在惊叹语中，语言是情感的缩写字，情溢于词，所以读者可因声音想到弦外之音。这是诗和散文的根本分别。

**秦：**你这番话太抽象一点，请举一两个实例来说。

**褚：**比如看见一位年轻的美人，你如果把这番经验当作“事”来叙，你说，“我看见一位年轻的美人”；如果把它当作“理”来说，你说，“她年轻，所以健美”。这两句话既说出，“事”就已叙过了，“理”就已说明了，你不必再说什么，旁人就可以完全明白你的意思。但是如果你爱她，你只说“我爱她”却不能了事，因为这句话还只是把情当作事叙，文字声音本身并没传出你的缠绵不尽的情感。做诗就要于文字意义之外，在声音上见出情感。音律的讲究就是这样起来的。比如《诗经·卷耳》；

采采卷耳，不盈顷筐。嗟我怀人，置彼周行。陟彼崔嵬，  
我马虺隤。我姑酌彼金罍，维以不永怀。陟彼高冈，我马玄黄。  
我姑酌彼兕觥，维以不永伤。陟彼砠矣，我马瘠矣，我仆痡



矣，云何吁矣！

我们在文字声音上就可以见出作者渴望自慰与失望的心情。她的期望与疲劳一层深似一层，声音也一章凄惻似一章，到最后一章，她的力竭声嘶的嗟叹仿佛在我们的耳里旋转。你拿这诗和“我爱你”式的空头话比一比，就可以感觉到它是真情流露的文字，它的生命就全在它的低徊往复的音节上。如用散文来写，它决不能产生这样深刻的印象。再比如《诗经》中

昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏。

这四句诗如果译为现代的散文，则为：

从前我去时，杨柳还正在春风中摇曳；现在我回来，已是雨雪天气了。

原诗的意义虽大致还在，它的情致却不知走向何处去了。义存而情不存，就因为译文没有保留住原文的音节。实质与形式本来平行一致，译文不同原诗，不仅在形式，实质亦并不一致。比如“在春风中摇曳”译“依依”就很勉强，费词虽较多而涵蓄却较少。“摇曳”只是板呆的物理，“依依”却含有浓厚的人情。诗较散文难翻译，就因为诗偏重音而散文偏重义，义易译而音不易译。这些实例都足证明诗的音律起于情感的自然需要。

孟：依你的意思，诗的形式完全是自然的，内在的，与实质有必然关系的，是不是？

褚：那恰是我的意思。

**孟：**那也恰是我和你不同意的。你上次说实质与形式平行一致，我曾经表示怀疑，以为它能否解释诗的形式，还有问题。那时我没有说理由，今天我想把理由说出来。我先提出一个极浅近的事实，然后再进一步讨论原理，比如说李白的：

箫声咽，秦娥梦断秦楼月。秦楼月，年年柳色，灞陵伤风别。  
乐游原上清秋节，咸阳古道音尘绝。音尘绝，西风残照，汉家陵阙。

和周邦彦的：

香馥馥，樽前有人如玉。人如玉，翠翘金凤，内家妆束。  
娇羞爱把眉儿蹙，逢人只唱相思曲。相思曲，一声声是：怨红愁绿。

两首词都是杰作。它们在形式上有无分别呢？

**鲁：**没有分别，它们都是填“忆秦娥”的调子。但是在情调上它们却大不相同。李白的悲壮，有英雄气；周邦彦的香艳，有儿女气。我还相信空洞的形式无关紧要，要紧的还是实质。

**孟：**我们现在不讨论实质和形式哪一个较重要，我们要证明的是：形式与实质并非有绝对的必然关系。无论在哪一国，诗的形式都不很多，所写的情趣尽管有无穷的变化。中国正统的诗形式举指头就可数得尽，五古、七古、五律、七律、绝句……难道用这几种形式来表现的情趣意境也就只有这几种吗？请问褚先生。

**褚：**这倒是事实，刚才我自觉很有把握，现在却有些茫然了。

待我想一想，先听你说吧。

**孟：**根本问题在音律的性质和起源。我们讨论了半天的“音律”，还没有把“音律”的定义下好，什么叫做“音律”呢？

**褚：**音律就是有规律的音节，音节就是声音方面的节奏。

**孟：**我们还应追问节奏是什么。

**褚：**节奏是一切艺术的灵魂，在跳舞则为纵横、急徐相照映，在绘画则为浓淡、疏密、明暗相配称，在建筑则为方圆、长短、疏密相错综，在音乐和语言则为高低、抑扬、长短相呼应。

**孟：**节奏是自然的还是人为的呢？

**褚：**它是自然的。人体中各种机能如呼吸循环等等都是一起一伏地川流不息，所以节奏是生理的自然需要。我们常不知不觉地求自然界的节奏和内心的节奏相应和。有时自然界本无节奏的现象，也可以借知觉而生节奏。比如钟表的机轮所作的声响本是单调一律，我们听起来，却觉得它高低长短相间。这也是很自然的。呼吸循环有起伏，所以精力有张弛，注意力有勤懈。同一声音，在注意力紧张时便显得重，在注意力松懈时便显得轻。如果物态的伸缩与注意力的起伏恰相平行，则心理可以免去不自然的努力，这就是诗中所谓“谐”，否则就是“拗”。节奏的快感即起于精力的节省。凡是语言都有它的节奏，都顺着情感思想的节奏前进。

**孟：**你解释节奏的话很透辟，但是它只能应用到语言的节奏，不能应用到音乐的节奏。语言的节奏是自然的，音乐的节奏则不全是自然的，大半是经过形式化的。你刚才谈声音的节奏时，把音乐和语言相提并论，足见你没有把语言的节奏和音乐的节奏分清楚。

**蔡：**这倒是闻所未闻，请你把这种分别详细解析给我们听。

**褚：**先分析语言的节奏。它是三种影响合成的。第一是发音器官的构造。呼吸有一定的长度，在“一口气”里我们所能说出的字音也因而有限制；呼吸有起伏，每句话中各字音的长短轻重也因而不能一律。念一段毫无意义的文字，也免不着带几分抑扬顿挫，这种节奏完全起于发音器官的构造，与情感和理解都不相干。其次是理解的影响。意义完成时声音须停顿，意义着重时声音须提高，意义不着重时声音须降低。这种起于理解的节奏为一切语言所共有，在散文中尤易见出。第三是情感的影响。起于情感的节奏虽常与理解的节奏相辅而行，不能分开，实在却不是一件事。它不仅见于高低起伏，在情感所伴的生理变化都可以见出。比如演说，有些人先将底稿做好读熟，然后登台背诵，条理尽管清晰，词藻尽管是字斟句酌来的，而听者却往往不为所动。也有些人不先预备，临时随情感支配，信口开河，往往能娓娓动听，虽然事后看记录下来的演讲词，它很平凡芜琐。这就因为前一派演说家偏重理解的节奏，后一派偏重情感的节奏。理解的节奏是机械的，偏重意义；情感的节奏是有机的，偏重声音所伴的腔调和姿势。

**秦：**照你这样分析，音乐的节奏似乎和语言中情感的节奏相仿佛，因为它也随情感起伏。

**孟：**这是旧乐理学家的看法。例如英国斯宾塞(Spencer)和法国格雷特里(Gretry)诸人都曾经主张音乐起于语言。自然语言的声调节奏略加变化，便成歌唱，乐器的音乐则为模仿歌唱的声调节奏所发展出来的，所以斯宾塞说：“音乐是光彩化的语言。”德国大音乐家瓦格纳(Wagner)发挥这个主张，创“音乐表现情感”说，拿无文字意义的音乐和有文字意义的戏剧混合在一起，开近代“乐剧”的先河。但是这一派学说在现代已为多数乐理学家所摈

弃，德国乐理学专家华拉歇克(Wallaschek)和斯徒夫(Stumpf)以及法国文艺心理学者德拉库瓦(Delacroix)诸人，都以为音乐和语言根本不同，音乐并不起于语言。音乐所用的音有一定的分量，它的音阶是断续的，每音与它的邻音以级数递升或递降，彼此成固定的比例。语言所用的音无一定的分量，从低音到高音一线连贯，在声带的可能性之内，我们可在这条线上取任何音来用，前音与后音不必成固定的比例。这是指音的高低，音的长短亦复如此。还不仅如此，语言都有意义，了解语言就是了解它的意义，纯音乐都没有意义，欣赏音乐要偏重声音的形式关系，如起承转合之类。总之，语言的节奏是直率的，常倾向变化；音乐的节奏是回旋的，常倾向整齐；语言的节奏没有规律，音乐的节奏有规律；语言的节奏是自然的，音乐的节奏是形式化的。

**鲁：**对不起，我看不出你这番分析语言节奏和音乐节奏的长篇大论和诗有什么关系。

**孟：**关系大得很。许多讨论音律的人们都隔靴搔痒，就是因为没有抓住这两种节奏的重要分别。请问诸位，诗的节奏是哪一种节奏呢？

**褚：**诗还是一种语言，它的节奏自然就是语言的节奏。

**秦：**我看不然，语言无固定的规律，诗却有固定的规律。所以诗的节奏比较近于音乐的节奏。

**孟：**你们俩的话都对，诗的节奏是语言的节奏，也是音乐的节奏。

**鲁：**这话可有些神秘了。依你刚才的分析，语言的节奏是自然的，无规律的；音乐的节奏是形式化的，有规律的；它们本身是背道而驰的，如何能合在一起呢？

**孟：**“相反者之同一”，象哲学家所说的。诗的难处在此，



诗的妙处也在此。做诗和散文不同，散文须完全用语言的节奏，诗则于语言的节奏之外另加上音乐的节奏。所以褚先生的实质形式合一说可应用于散文，不可完全应用于诗。散文的形式是自然的，诗的形式却不全是自然的，有几分是人为的，外来的，习惯的，沿袭传统的。

**褚：**我还很怀疑你这番话。诗虽常沿用固有的形式，却不能为它所拘束。每个大诗人对于普通的形式都加以若干变化，好迁就他的特殊的情感。所以形式虽是人为的，传统的，在好诗里面却变成自然的，特创的。换句话说，诗虽用音律，却须保留语言的特性。

**孟：**你这话完全不错，不过不能推翻“诗的形式是人为的，传统的”这个基本原则。你的意思是说，诗的形式在整齐之中要有变化。你要知道，变化须从整齐出发。整齐是音乐的形式化的节奏，变化是语言的自然的节奏。无论如何，你没有方法把有音律诗中的形式化的节奏丢开，而且也绝不能把它看成自然的。你须得承认有音律诗在自然中有不自然，在变化中有规律，在创造中有沿袭，这就是说，在语言的节奏之外还有音乐的节奏。

**曩：**我完全同意你的主张。不过我还有一个疑问：诗的节奏须在歌诵时才可以见出。语言的节奏和音乐的节奏既不同，它们在歌诵中如何可以并行不悖呢？

**褚：**你问得非常好，我很可以趁这个机会证明诗的节奏同时是语言的也是音乐的。歌与诵不同。诗在原始时代都可歌唱，都必伴有乐调，所以歌词虽用语言，而语言的节奏则为音乐的节奏所掩。换句话说，歌诗几全用音乐的节奏而很少用语言的节奏，所以一个字在语言意义上原来虽不重要，而在伴乐歌唱时可以提得很高，拖得很长；一个字在语言意义上原来虽重要，而在伴乐

歌唱时也可以降得很低，缩得很短。诗到近代已逐渐离开从前所伴的乐调而不复可歌唱，但仍须可诵。诗由歌的变为诵的，语言的节奏便逐渐占优势，但是音乐的节奏也并未完全消失。诵诗在西方已成为一种专门艺术。戏剧学校常把它列为必修功课。公众娱乐以及文人集会中常有诵诗一项节目。诵诗的难处和做诗的难处一样，一方面要保留音乐的形式化的节奏，一方面又要顾到语言的节奏，这就是说，要在呆板的规律之中流露活跃的生气。

**秦：**我还是不明白这种“相反者之同一”如何可以实现，请举一个实例来说吧。

**孟：**我不妨就我在欧洲所见到的来说。在法国方面，诵诗法以国家戏院所通用的为准。英国无国家戏院，“老维克”(Old Vic)戏院“莎士比亚班”诵诗剧的方法也是一个标准。此外私人团体诵诗的也很多。诗人蒙罗(Harold Monro)在世时(他死于一九三二年)，每逢礼拜四晚，邀请英国诗人到他所开的“诗歌书店”里朗诵他们自己的诗。就我在这些地方所得的印象说，西方人诵诗的方法也不一律。粗略的说，剧场偏重语言的节奏，诗人们自己大半偏重音乐的节奏。有些诗人根本反对戏剧式的诵法。他们以为诗的音律功用在把实际生活联想催眠，造成一种一尘不染的心境，使我们能聚精会神地陶醉于诗的意象和音乐。语言的节奏则太现实，易引起实际生活联想。不过戏剧式的诵读也很流行，它的好处在能表情。有些人设法兼收“歌唱式”与“戏剧式”，以调和语言和音乐的冲突。例如英文中：

To—morrow is our wedding day.

——流行语言

这一句诗在流行语言中只有两个重音，如上文所标记的。但是就“轻重格”的规律说，它应该轻重相间，有四个重音，如下式：

To—mòrrow is our wedding day.

——固定形式

如此读法，则本来无须着重的音须勉强着重，语言的神情就不免失去了。但是如果完全依流行语言的节奏，则又失去音乐的节奏。一般诵诗者于是设法调和，读如下式：

To—mòrrow is our wedding day.

——折衷式

这就是在音乐的节奏中丢去一个重音(is)，以求合于语言；在语言的节奏中加上一个重音(day)，以求合于音乐。这样办，两种节奏就可并行不悖了。这只是就极粗浅的说。诵诗的技艺到精微处，往往有云行天空舒卷自如之妙，这就不可以求诸形迹，所谓“神而明之，存乎其人”了。

鲁：你所说的是外国诗，中文诗恐怕不能在音乐的节奏中保留语言的节奏吧？

孟：中国人对于诵诗向来不很讲究，所采的大半类似和尚念经的方法，往往人自为政，既不合语言的节奏，又不合音乐的节奏。不过就一般哼旧诗的方法说，音乐的节奏较重于语言的节奏。我们知道，中国诗一句常分几“逗”（即顿），这种“逗”有表示节奏的功用，如法文诗中的“顿”，英文诗中的“节”。“逗”

的位置在习惯上有一定的，比如五言句通常分两“逗”，落在第二字与第五字，有时第四字亦稍顿。七言句通常分三“逗”，落在第二字、第四字与第七字，有时第六字亦稍顿。“逗”所表示的节奏大半是音乐的而不是语言的。例如“汉文皇帝有高台”，“文”字在义不宜顿而在音宜顿；“鸿雁不堪愁里听，云山况是客中过”，“堪”、“是”两虚字在义不宜顿而在音宜顿；“永夜角声悲自语，中天月色好谁看”，“悲”、“好”两字在语言的节奏宜长顿，“声”、“色”两字不宜顿。但在音乐的节奏中，“逗”不落在“悲”、“好”两字而反落在“声”、“色”两字。再如辛弃疾的《沁园春》：

杯汝前来，老子今朝，检点形骸。甚长年抱渴，咽如焦釜。于今喜眩，气似奔雷。汝说刘伶，古今达者，醉后何妨死便埋。浑如许，叹汝于知己，真少恩哉。

这首诗用对话体，很可以用语言的节奏念出来，但是原来的句读就应该改变。例如“杯汝前来”应读为“杯，——汝前来！”“老子今朝，检点形骸。”应读为“老子今朝检点形骸。”“汝说刘伶，古今达者”应读为“汝说：‘刘伶古今达者。’”关于中国诗如何念法，我们还要仔细研究，我不敢说冒昧话，也许调和音乐的节奏和语言的节奏是一条出路。我这里所要证明的是：无论是外国诗或中国诗，除语言的自然的节奏之外，都有一个音乐的形式化的节奏。褚先生的“实质形式平行一致”说，只能适用于语言的节奏，不能适用于音乐的节奏。诗的音乐的节奏是外来的，习惯的，人为的，不是实质所绝对必需的——至少在近代诗是如此。

**褚：**音乐的节奏既非诗的实质所绝对必需的，然则它是怎样起来的呢？

**孟：**可能的解释很多。有人以为原始人类用有音律的语言来记载一切值得流传的经验学问，原为它便于记忆。但是我想最大的原因，是在原始时代诗歌、音乐、跳舞是一种混合的群众的艺术。因为诗歌与乐舞不分，它要迁就乐舞的节奏；因为它与乐舞是群众的艺术，固定的形式便于在合作时大家能一致。如果没有固定的音律，你想想看，这个人唱高，那个人唱低；这个人拉长，那个人缩短；不是要嘈杂纷嚷，闹得一塌糊涂么？现在人在团体合作一事时，例如农人踏水车，工人举重载，都合唱一种合规律的“呀，啊啊！”调子来调节工作的节奏，用力就一齐用力，松懈就一齐松懈。诗的音律起源，我想也不过是如此。诗歌现已独立，但仍保留许多应和乐舞的痕迹，例如重叠、和声、衬字、用韵、整齐的句法章法等等。我们可以说，诗的形式大部分是沿袭传统的，不是每个诗人根据他的某一时会特殊的情趣所凭空制造出来的。我最不相信“诗是自然流露”的话。如果诗是自然流露，我们要找真正自然流露的诗，一定要到民歌里去找。但是就形式说，民歌也有它的传统的技巧，也很富于守旧性。它也常填塞不必要的字句来凑数，也常用在意义上不恰当的字来趁韵，也常模仿已往的民歌的格式。这就是说，民歌的形式也还是现成的，外在的，沿袭传统的，不是自然流露的结果。我想没有更好的证据，可以证明褚先生的“实质形式平行一致”说不能应用于诗了。

**褚：**依你那么说，诗的形式变成象盲肠一类的东西了。现在诗既不应和乐舞，又不是群众的艺术，我们是否可以象割盲肠似的把诗的形式割去呢？

**孟：**中音律的毒而害盲肠炎的诗人也并不少，对于他们施割



的手术也许是一种救济。关于诗的音律问题，我们正可不必武断，要尊重历史的事实。诗的疆域日渐剥削，散文的疆域日渐扩大，这是一件不容否认的历史的事实。荷马用史诗体裁写的东西，索福克勒斯和莎士比亚用悲剧体裁写的东西，现代人都用散文小说写；阿里斯托芬和莫里哀用有音律的喜剧形式写的东西，现代人用散文戏剧写；甚至于从前人用抒情诗写的东西，现代人用散文小品文写。我们现在还有人用诗的形式来写信么？来做批评论文么？我可以数出许多希腊罗马和假古典时代学者，用诗写信，用诗做批评论文。我想徐志摩如果生在六朝，他一定用赋的体裁写《浓得化不开》和《死城》；周作人如果生在另一个时代，也许《雨天的书》变成类似《范石湖诗集》的作品。摩越教授说，一个作家采用诗或散文来表现他的情感思想，大半取决于当时风尚。他以为在我们这个时代，爱好小说是健康的趣味，爱好诗是有几分不健康的趣味。我很赞成他的话。

秦：你如果要提倡废除诗的形式，我可要提出抗议。诗的形式纵然是沿袭传统的，它流传到现在，自然有它的好处。艺术的基本原则是“寓变化于整齐”。诗的音律好处就在给你一个整齐的东西做基础，可以让你变化。散文入手就是变化，变来变去，仍不过是那一种一盘散沙。诗有格律可变化多端，所以诗的形式实在比散文的更繁富。就作者说，迁就已成规律是一种困难，但是战胜技巧上的困难是艺术创造的乐事。同时，象许多诗学家所说的，这种带有困难性的音律，可以节制蛮野的情感和想象，使它们不至一放不可收拾。就读者说，规律可以在心中产生预期。比如读一首平仄相间的律诗，读到平时不知不觉地预期仄的复返，读到仄时又不知不觉地预期平的复返。预期不断地产生，不断地证实，所以发生“恰如所料”的快慰。自然，整齐中也要有

变化，有变化时预期不中所引起的惊讶也不可少，它不但可以破除单调，还可以提醒注意力。音律本身伴有一种美感，所以它有存在的价值。

**褚：**我们见到的音律的功用还不仅如此。它能够把实用的联想“催眠”，使我们聚精会神地观照纯意象。许多悲惨、淫秽或丑陋的材料，用散文写，仍不失其为悲惨、淫秽或丑陋，用诗写，就多少可以把它们美化。比如母亲杀儿子，妻子杀丈夫，女儿逐父亲和儿子娶母亲之类的故事，在实际生活中很容易引起痛恨和嫌恶，但是希腊悲剧和莎士比亚的悲剧中，它们居然成为极庄严灿烂的艺术的意象，就因为它们披上诗的形式，不致使人看成现实，以实用的态度对付它们。《西厢记》、《花间集》、《清真词》里有许多淫词，读者往往忘其为淫，就因为注意力被引到美妙的意象与和谐的声音方面去了。用美学术语来说，音律是一种制造“距离”的工具，把平凡粗陋的现实提高到理想世界。

**孟：**诸位的话都很对，如果时间允许，我还可以引许多前人赞美音律的话来补充，不过这大可不必。平心而论，我也很舍不得丢开诗的形式。依我看，诗和语言的关系最密切，语言是生生不息的，却亦非无中生有。语言的文法常在变迁，我们不能否认；但是每种变迁都从一个固定的基础出发。诗的形式应该和语言的文法一样看待。它们原来都是习惯，却也都是做进化出发点的习惯。诗的形式在各国固然都有一些固定的模型，但是这些模型却也随时随地在变迁。每个诗人似乎都宜于在习惯已养成的范围之内，顺着情感的自然需要而加以伸缩。如果我们略研究诗的形式变迁史，也可以看出这是已往历史所走的一条大道。比如在中国，由四言而五言，由五言而七言；由诗而骚，而赋，而词，而曲；由古而律，后一阶段都不同前一阶段，但仍有几分是沿袭

前一阶段。所以我主张诗的形式应随时变迁，却也不赞成完全抛弃传统。我相信真正的诗人都能做到“从心所欲，不逾矩”的功夫。

**鲁：**你刚才提起散文侵略诗的疆域，如果它不退兵，恐怕将来会把诗的国度整个的吞并下去吧？那么，我们对于诗的音律的留恋也就要遭打击了。

**孟：**我们是现代人，说现代话，谁知道将来？你我都不是预言家，现在已经谈到唇焦舌敝了，将来的事让将来的人去理会吧！

1932年

## 后 记

《诗论》自一九四七年以后，一直没有单独印行。去年，三联书店建议我将《诗论》重版，对他们的盛意我十分感谢。

在我过去的写作中，自认为用功较多，比较有点独到见解的，还是这本《诗论》。我在这里试图用西方诗论来解释中国古典诗歌，用中国诗论来印证西方诗论；对中国诗的音律、为什么后来走上律诗的道路，也作了探索分析。

这次准备重版的过程中，在朋友们的帮助下，发现了几篇我在三十年代中期写的、早已忘记的文章，我将其中两篇：《中西诗在情趣上的比较》和《替诗的音律辩护》增补了进去，分别附于相应章节之后。对过去版本中的一些文字讹错，承张隆溪同志帮助，也一一作了订正。

对朋友们的热心帮助，在此，我一并表示衷心的感谢。

朱 光 潜

1984.4.21.





# 我与文学及其他



## 增订版自序

抗战前我曾应良友公司的请求，把一些论文艺的文章集成一册，题为“孟实文钞”印行。不知是第几版快卖完了，良友公司突然来一封信向我宣告破产，将原书版权交还。他们破产，我的书和版税自然也都随之破产了。本来我想把这事就如此了结，不再去理会它；不料相识或不相识的朋友时常来信问起这书，引起我把它重印的念头。从前印这书时，我曾自认“未能免俗”；现在再印，自然仍是“未能免俗”。如果不想人看，我当时就未必写，虽是“未能免俗”，也许是“人之常情”吧？

原书题为“孟实文钞”，实在太冒昧，它容易引起从前许多“文钞”“诗钞”的联想。我原来也没有妄自期许的意思，只随便循旧例定那么一个名称。这究竟不妥，所以取书中第一篇的题目改用今名。这几年中我另外写过几篇论文艺的文章，大半没有保留，留下来的两篇——《理想的文学刊物》和《从我怎样学国文说起》——大致说明了我的理想和经验，与本书其它各篇性质相近，所以附载于后。

1943年3月，嘉定武汉大学



## 我与文学

我生平有一种坏脾气，每到市场去闲逛，见一样就想买一样。无论是怎样无用的破铜破铁，只要我一时高兴它，就保留不住腰包里最后的一文钱。我做学问也是如此。今天丢开雪莱，去看守薰烟鼓测量反应动作，明天又丢开柏拉图，去在古罗马地道阴森曲折的坟墓中溯“哥特式”大教寺的起源。我已经整整地做过三十年的学生，这三十年的光阴都是这样东打一拳西踢一脚地过去了。

在现代社会制度和学问状况之下，百科全书式的学者已经没有存在的可能，一个人总得在许多同样有趣的路径之中选择一条出来走。这已经成为学术界中不成文的宪法，所以读书人初见面，都有一番寒暄套语，“您学哪一科？”“文科。”“哪一门？”

“文学。”假如发问者也是学文学的，于是“哪一国文学？哪一方面？哪一时代？哪一个作者？”等问题就接着逼来了。我也屡次被人这样一层紧逼一层地盘问过，虽然也照例回答，心中总不免有几分羞意，我何尝专门研究文学？何况是哪一方面和哪一时代的文学呢？

在许多歧途中，我也碰上文学这条路，说来也颇堪一笑。我立志研究文学，完全由于字义的理解。我在幼时所接触的小知识



阶级中，“研究文学”四个字只有两种流行的涵义：做过几首诗，发表几篇文章，甚至翻译过几篇伊索寓言或是安徒生童话，就算“研究文学”。其次随便哼哼诗念念文章，或是看看小说，也是“研究文学”。我幼时也欢喜哼哼诗，念念文章，自以为比做诗发表文章者固不敢望尘，若云哼哼诗念文即研究文学，则我亦何敢多让？这是我走上文学路的一个大原因。

谁知道区区字义的误解就误了我半世的光阴！到欧洲后见到西方“研究文学”者所做的工作以及他们所有的准备，才懂庄子海若望洋而叹的比喻，才知道“研究文学”这个玩艺儿并不象我原来所想象的那样简单，尤其不象我原来所想象的那样有趣。文学并不是一条直路通天边，由你埋头一直向前走，就可以走到极境的。“研究文学”也要绕许多弯路，也要做许多干燥辛苦的工作。学了英文还要学法文，学了法文还要学德文、希腊文、意大利文、印度文等等；时代的背景常把你拉到历史哲学和宗教的范围里去；文艺原理又逼你去问津图画、音乐、美学、心理学等等学问。这一场官司简直没有方法打得清！学科学的朋友们往往羡慕文学者天天可以消闲自在地哼哼诗看小说是幸福，不象他们自己天天要埋头记干燥的公式，搜罗干燥的事实。其实我心里有苦说不出，早知道“研究文学”原来要这样东奔西窜，悔不如学得一件手艺，备将来自食其力。我现在还时时存着学做小儿玩具或编藤器的念头。学会做小儿玩具或编藤器，我还是可以照旧哼哼诗念念文章，但是遇到一般人对于“研究文学”者“专门哪一方面？”式的问题就可以名正言顺地置之不理了。那是多么痛快的一大解脱！

我这番话并不是要唐突许多在外国大学中预备博士论文者，只是向国内一般青年自道甘苦。青年们免不掉象我一样有一个嗜

好文艺的时期，在现代中国学风之中，也恐怕免不掉象我一样以哼诗念文章为“研究文学”。倘若他们再象我一样因误解字义而走上错路，自然也难免有一日要懊悔。文艺象历史哲学两种学问一样，有如金字塔，要铺下一个很宽广笨重的基础，才可以逐渐砌成一个尖顶出来。如果入手就想造成一个尖顶，结果只有倒塌。中国学者对于西方文艺思想和政教已有半世纪的接触了，而仍然是隔膜，不能不归咎于只想望尖顶而不肯顾到基础。在文艺、哲学、历史三种学问中，“专门”和“研究工作”种种好听的名词，在今日中国实在都还谈不到。

这番话只是一个已经失败者对于将来想成功者的警告。如果不死心蹋地做基础工作，哼哼诗念念文章可以，随便做做诗发表几篇文章也可以，只是不要去“研究文学”。象我费过二三十年工夫的人还要走回头来学编藤器做小儿玩具，你说冤枉不冤枉！

## 谈学文艺的甘苦

亲爱的朋友们：

这个题目是丐尊先生出给我做的。他说常接到诸位的信，怪我近来少替《中学生》写文章，现在《中学生》预备出“文艺特辑”，希望我说几句切实的话。诸位的厚意实在叫我万分惭愧。我从前常给诸位写信时，自己还是一个青年，说话很自在，因为我知道诸位把我当作一个伙伴看待。眼睛一转，我现在已经糊糊涂涂地闯进中年了。因为教书，和青年朋友们接触的机会还是很多，但是我处处感觉到自己已从青年侪辈中落伍出来了。我虽然很想他们仍然把我看作他们中间一个人，但是彼此中间终于是隔着一层什么似的，至少是青年朋友们对于我存有几许歧视。这是常使我觉得悲哀的一件事。我歇了许久没有说话，一是没有工夫去说；二是没有兴会去说；三是没有勇气去说。至于我心里却似一个多话的老年人困在寂寞里面，常渴望有耐烦的年轻人听他唠叨地剖白心事。

我担任的是文学课程。那些经院气味十足的文艺理论不但诸位已听腻了，连我自己也说腻了。平时习惯的谦恭不容许我说我自己，现在和朋友们通信，我不妨破一回例。我以为切己的话才是切实的话，所以我平时最爱看自传、书信、日记之类赤裸裸地

表白自己的文字。我假定你也是这样想，所以在这封信里我只说一点切身的经验。我所说的只是一些零星的感想，请恕我芜杂没有系统。

我对于做人和做学问，都走过许多错路。现在回想，也并不十分追悔。每个人的路都要由他自己摸索出来。错路的教训有时比任何教训都更加深切。我有时幻想，如果上帝允许我把这半生的帐一笔勾消。再从头走我所理想的路，那是多么一件快事！但是我也相信，人生来是“事后聪明”的，纵使上帝允许我“从头再做好汉”，我也还得要走错路。只要肯摸索，到头总可以找出一条路来。世间只有生来就不肯摸索的人才会堕落在迷坑里，永远遇不着救星。

一般人常说，文艺是一种避风息凉的地方，在穷愁寂寞的时候，它可以给我们一点安慰。这话固然有些道理，但亦未必尽然。最感动人的文艺大半是苦闷的呼号。作者不但宣泄自己的苦闷，同时也替我们宣泄了苦闷，我们觉得畅快，正由于此。不过同时，伟大的作家们也传授我们一点尝受苦闷的敏感。人生世相，在健康的常人看，本来是不过尔尔，朦胧马虎地过活，是最上的策略。认识文艺的人，对于人生世相往往见出许多可惊可疑可痛哭流涕的地方，这种较异样的认识往往不容许他抱鸵鸟埋头不看猎犬式的乐观。这种认识固然不必定是十分彻底的，再进一步的认识也许使我们在冲突中见出调和。不过这种狂风暴雨之后的碧空晴日，大半是中年人和老年人的收获，而且古今中外的中年人和老年人之中有几人真正得到这种收获？苦闷的传染性极大，而超脱苦闷的彻底解悟之难达到，恐怕更甚于骆驼穿过针孔。我对于西方文学的认识是从浪漫时代起。最初所学得的只是拜伦式的伤感。我现在还记得在一个轮船上读《少年维特之烦恼》，对着清

风夕照中的河山悄然遐想，心神游离恍惚，找不到一个安顿处，因而想到自杀也许是唯一的出路；我现在还记得十五年前，——还是二十年前？——第一次读济慈的《夜莺歌》，仿佛自己坐在花荫月下，嗅着蔷薇的清芬，听夜莺的声音越过一个山谷又一个山谷，以至于逐渐沉寂下去，猛然间觉得自己被遗弃在荒凉世界中，想悄悄静静地死在夜半的蔷薇花香里。这种少年时的热情、幻想和痴念已算是烟消云散了，现在回想起来，好象生儿养女的妇人打开尘封的箱篋，检点处女时代的古老的衣装，不免自己嘲笑自己，然而在当时它们费了我多方彷徨，多少挣扎！

青年们大概都有一个时期酷爱浪漫派文学，都要中几分伤感主义的毒。我自己所受的毒有时不但使我怀疑浪漫派文学的价值，而且使我想到柏拉图不许他的理想国里有诗人，也许毕竟是一种极大的智慧。无论对于人生或是对于文艺，不完全的认识常容易养成不健康的心理状态。我自己对于文艺不完全的认识酿成两种可悲哀的隔阂。第一种是书本世界和现实的隔阂。象我们这种人，每天之中要费去三分之二的时间抱书本，至多只有三分之一的时间可以应事接物。天天在史诗、悲剧、小说和抒情诗里找情趣，无形中就造成另一世界，把自己禁锢在里面，回头看自己天天接触的有血有肉的人物反而觉得有些异样。文艺世界中的豪情胜概和清思敏感在现实世界中哪里找得着？除非是你用点金术把现实世界也化成一个文艺世界？但是得到文艺世界，你就要失掉现实世界。爱好文艺的人们总难免有几分书呆子的心习，以书呆子的心习去处身涉世，总难免处处觉得格格不入。蜗牛的触须本来藏在硬壳里，它偶然伸出去探看世界，碰上了硬辣的刺激，仍然缩回到硬壳里去，谁知道它在硬壳里的寂寞？

我所感到的第二种隔阂可以说是第一种隔阂的另一面。人本



来需要同情，路走得愈窄，得到同情的可能也就愈小。所见相同，所感才能相同。文艺所表现的固然有大部分是人人同见同感的，也有一部分是一般人所不常见到不常感到的。这一般人所不常见到不常感到的一部分往往是最有趣味的一部分。一个人在文艺方面天天向深刻微妙艰难处走，在实际生活方面，他就不免把他和他的邻人中间的墙壁筑得一天高厚似一天。说“今天天气好”，人人答应你“今天天气的确是好”；说“卡尔登今晚的片子有趣”，至少有一般爱看电影的人们和你同情。可是一阵清风吹来，你不能在你最亲爱的人的眼光里发见突然在你心中涌现的那一点灵感，你不能把莎士比亚的佳妙处捧献你的母亲，你不能使你的妻子也觉得东墙角的一枝花影，比西墙角的一枝花影意味更加深永。这个世界原来是让大家闲谈“今天天气好”的世界，此外你比较得意的话只好留着说给你自己听。

我对于文艺的认识是不完全的，我已经承认过。从大诗人和大艺术家的传记和作品看，较深厚的修养似乎能打消这种隔阂。不过关于这一点，我只好自招愚昧。上面所说的一番话也不尽是酸辛语，我有时觉得这种酸辛或许就是一种甜蜜。我的用意尤其不在咒骂文艺。我应该感谢文艺的地方很多，尤其是它教我学会一种观世法。一般人常以为只有科学的训练才可以养成冷静的客观的头脑。拿自己的前前后后比较，我自觉现在很冷静，很客观。我也学过科学，但是我的冷静的客观的头脑不是从科学得来的，而是从文艺得来的。凡是不能持冷静的客观的态度的人，毛病都在把“我”看得太大。他们从“我”这一副着色的望远镜里看世界，一切事物于是都失去它们本来的面目。所谓冷静的客观的态度，就是丢开这副望远镜，让“我”跳到圈子以外，不当作世界里有“我”而去看世界，还是把“我”与类似“我”的一切

东西同样看待。这是文艺的观世法，这也是我所学得的观世法。我现在常拿看画的方法看一片园林或一座房屋，拿看小说或戏剧的方法看一对男女讲恋爱或是两个老谋深算的人斗手腕。一般人常拿实际人生的态度去看戏，看到曹操奸滑，不觉义愤填胸，本来是台下的旁观者，却跃跃欲试地想跳到台上去，把演曹操的角色杀死。我的办法与此恰恰相反。我本是世界大舞台里的一个演员，却站在台下旁观喝采。遇着真正的曹操，我也只把他当作扮演曹操的角色看待，是非善恶都不成问题，嗔喜毁誉也大可不必，只觉得他有趣而已。我看自己也是如此，有时猛然发见自己在演小丑，也暗地里冷笑一阵。

有人骂这种态度“颓废”、“不严肃”。事关性分，我不愿置辩。不过我可以说，我所懂得的最高的严肃只有在超世观世时才经验到，我如果有时颓废，也是因为偶然间失去超世观世的胸襟而斤斤计较自己的利害得失。我不敢说它对于旁人怎样，这种超世观世的态度对于我却是一种救星。它帮助我忘去许多痛苦，容耐许多人所不能容耐的人和事，并且给过我许多生命力，使我勤勤恳恳地做人。

朋友们，我从文艺所得到的如此。各人的性格和经验不一样，我的话也许不能应用到诸位身上去，不过我们所说的句句是体验过来的话，希望可以供诸位参考。

光潜 4月25日

## 谈 趣 味

拉丁文中有一句陈语：“谈到趣味无争辩。”“文章千古事，得失寸心知。”不但作者对于自己的作品是如此，就是读者对于作者恐怕也没有旁的说法。如果一个人相信地球是方的或是泰山比一切的山都高，你可以和他争辩，可以用很精确的论证去说服他，但是如果他说《花月痕》比《浮生六记》高明，或是两汉以后无文章，你心里尽管不以他为然，口里最好不说，说也无从说起。遇到“自家人”，彼此相看一眼，心领神会就行了。

这番话显然带着一些印象派批评家的牙慧。事实上我们天天谈文学，在批评谁的作品好，谁的作品坏，文学上自然也有是非好丑，你欢喜坏的作品而不欢喜好的作品，这就显得你的趣味低下，还有什么话可说？这话谁也承认，但是难问题不在此，难问题在你以为丑他以为美，或者你以为美而他以为丑时，你如何能使他相信你而不相信他自己呢？或者进一步说，你如何能相信你自己一定是对呢？你说文艺上自然有一个好丑的标准，这个标准又如何可以定出来呢？从前文学批评家们有些人以为要取决于多数。以为经过长久时间淘汰而仍巍然独存，为多数人所欣赏的作品总是好的。相信这话的人太多，我不敢公开地怀疑，但是在我们至好的朋友中，我不妨说句良心话：我们至多能活到一百岁，

到什么时候才能知道Marcel Proust或D. H. Lawrence值不值得读一读呢？从前批评家们也有人，例如阿诺德，以为最稳当的办法是拿古典名著做“试金石”，遇到新作品时，把它拿来在这块“试金石”上面擦一擦，硬度如果相仿佛，它一定是好的；如果擦了要脱皮，你就不用去理会它。但是这种办法究竟是把问题推远而并没有解决它，文学作品究竟不是石头，两篇相擦时，谁看见哪一篇“脱皮”呢？

“天下之口有同嗜”，——但是也有例外。文学批评之难就难在此。如果依正统派，我们便要抹煞例外；如果依印象派，我们便要抹煞“天下之口有同嗜”。关于文学的嗜好，“例外”也并不可一笔勾消。在Keats未死以前，嗜好他的诗的人是例外，在印象主义闹得很轰烈时，真正嗜好Mallarmé的诗还是例外，我相信现在真正欢喜T. S. Eliot的人恐怕也得列在例外。这些“例外”的人常自居élite之列，而实际上他们也往往真是élite。所谓“经过长久时间淘汰而仍巍然独存的”作品往往是先由这班“例外”的先生们捧出来的。

在正统派看，“天下之口有同嗜”一个公式之不可抹煞当更甚于“例外”之不可抹煞。他们总得喊要“标准”，喊要“普遍性”。他们自然也有正当道理。反正这场官司打不清，各个时代都有喊要标准的人，同时也都有信任主观嗜好的人。他们各有各的功劳，大家正用不着彼此瞧不起彼此。

文艺不一定只有一条路可走。东边的景致只有面朝东走的人可以看见，西边的景致也只有面朝西走的人可以看见。向东走者听到向西走者称赞西边景致时觉其夸张，同时怜惜他没有看到东边景致美。向西走者看待向东走者也是如此。这都是常有的事，我们不必大惊小怪。理想的游览风景者是向东边走过之后能再回

头向西走一走，把东西两边的风味都领略到。这种人才配估定东西两边的优劣。也许他以为日落的景致和日出的景致各有胜境，根本不同，用不着去强分优劣。

一个人不能同时走两条路，出发时只有一条路可走。从事文艺的人入手不能不偏，不能不依傍门户，不能不先培养一种偏狭的趣味。初喝酒的人对于白酒红酒种种酒都同样地爱喝，他一定不识酒味。到了识酒味时他的嗜好一定偏狭，非是某一家某一年的酒不能使他喝得畅快。学文艺也是如此，没有尝过某一种 clique 的训练和滋味的人总不免有些江湖气。我不知道会喝酒的人是否可以从非某一家某一年的酒不喝，进到只要是好酒都可以识出味道；但是我相信学文艺者应该能从非某家某派诗不读，做到只要是好诗都可以领略到滋味的地步。这就是说，学文艺的人入手虽不能不偏，后来却要能不偏，能凭空俯视一切门户派别，看出偏的弊病。

文学本来一国有一国的特殊的趣味，一时有一时的特殊的风尚。就西方诗说，拉丁民族的诗有为日耳曼民族所不能欣赏的境界，日耳曼民族的诗也有为非拉丁民族所能欣赏的境界。寝馈于古典派作品既久者对于浪漫派作品往往格格不入；寝馈于象征派既久者亦觉其他作品都索然无味。中国诗的风尚也是随时代变迁。汉魏六朝唐宋各有各的派别，各有各的信徒。明人尊唐，清人尊宋，好高古者祖汉魏，喜妍艳者推重六朝和西崑。门户之见也往往很严。

但是门户之见可以范围初学而不足以羁縻大雅。读诗较广泛者常觉得自己的趣味时时在变迁中，久而久之，有如江湖游客，寻幽览胜，风雨晦明，川原海岳，各有妙境，吾人正不必以此所长，量彼所短，各派都有长短，取长弃短，才无偏蔽。古今的优



劣实在不易下定评，古有古的趣味，今也有今的趣味。后人做不到“蒹葭苍苍”和“涉江采芙蓉”诸诗的境界，古人也做不到“空梁落燕泥”和“山山尽落晖”诸诗的境界。浑朴精妍原来是两种不同的趣味，我们不必强其同。

文艺上一时的风尚向来是靠不住的。在法国十七世纪新古典主义盛行时，十六世纪的诗被人指摘，体无完肤，到浪漫时代大家又觉得“七星派诗人”亦自有独到境界。在英国浪漫主义盛行时，学者都鄙视十七十八世纪的诗；现在浪漫的潮流平息了，大家又觉得从前被人鄙视的作品，亦自有不可磨灭处。个人的趣味演进亦往往如此。涉猎愈广博，偏见愈减少，趣味亦愈纯正。从浪漫派脱胎者到能见出古典派的妙处时，专在唐宋做工夫者到能欣赏六朝人作品时，笃好苏辛词者到能领略温李的情韵时，才算打通了诗的一关。好浪漫派而止于浪漫派者，或是好苏辛而止于苏辛者，终不免坐井观天，诬天渺小。

趣味无可争辩，但是可以修养。文艺批评不可抹视主观的私人的趣味，但是始终拘执一家之言者的趣味不足为凭。文艺自有是非标准，但是这个标准不是古典，不是“耐久”和“普及”<sup>①</sup>，而是从极偏走到极不偏，能凭空俯视一切门户派别者的趣味；换句话说，文艺标准是修养出来的纯正的趣味。

---

① “耐久”不是可靠的标准，Richards说得很透辟，参看 *Principles of Criticism* Chapter XXIX。如果读者愿看一段诙谐的文章，可以翻阅 Voltaire 的 *Canide Chap*, XXX, *Procurante* 谈荷马、维吉尔和弥尔顿一般“耐久”作者的话，都是我们心里所想说的，不过我们怕人讥笑，或是要自居能欣赏一般人所公认的伟大作品，不敢或不肯把老实话说出罢了。

## 谈读诗与趣味的培养

据我的教书经验来说，一般青年都欢喜听故事而不欢喜读诗。记得从前在中学里教英文，讲一篇小说时常有别班的学生来旁听；但是遇着讲诗时，旁听者总是瞟着机会逃出去。就出版界的消息看，诗是一种滞销货。一部大致不差的小说就可以卖钱，印出来之后一年中可以再版三版。但是一部诗集尽管很好，要印行时须得诗人自己掏腰包作印刷费，过了多少年之后，藏书家如果要买它的第一版，也用不着费高价。

从此一点，我们可以看出现在一般青年对于文学的趣味还是很低。在欧洲各国，小说固然也比诗畅销，但是没有在中国的这样大的悬殊，并且有时诗的畅销更甚于小说。据去年的统计，法国最畅销的书是波德莱尔的《罪恶之花》。这是一部诗，而且并不是容易懂的诗。

一个人不欢喜诗，何以文学趣味就低下呢？因为一切纯文学都要有诗的特质。一部好小说或是一部好戏剧都要当作一首诗看。诗比别类文学较谨严，较纯粹，较精致。如果对于诗没有兴趣，对于小说戏剧散文学等等的佳妙处也终不免有些隔膜。不爱好诗而爱好小说戏剧的人们大半在小说和戏剧中只能见到最粗浅的一部分，就是故事。所以他们看小说和戏剧，不问他们的艺术技巧，

只求它们里面有有趣的故事。他们最爱读的小说不是描写内心生活或者社会真相的作品，而是《福尔摩斯侦探案》之类的东西。爱好故事本来不是一件坏事，但是如果要真能欣赏文学，我们一定要超过原始的童稚的好奇心，要超过对于《福尔摩斯侦探案》的爱好，去求艺术家对于人生的深刻的观照以及他们传达这种观照的技巧。第一流小说家不尽是会讲故事的人，第一流小说中的故事大半只象枯树搭成的花架，用处只在撑扶住一园锦绣灿烂生气蓬勃的葛藤花卉。这些故事以外的东西就是小说中的诗。读小说只见到故事而没有见到它的诗，就象看到花架而忘记架上的花。要养成纯正的文学趣味，我们最好从读诗入手。能欣赏诗，自然能欣赏小说戏剧及其他种类文学。

如果只就故事说，陈鸿的《长恨歌传》未必不如白居易的《长恨歌》或洪昇的《长生殿》，元稹的《会真记》未必不如王实甫的《西厢记》，兰姆(Lamb)的《莎士比亚故事集》未必不如莎士比亚的剧本。但是就文学价值说，《长恨歌》、《西厢记》和莎士比亚的剧本都远非它们所根据的或脱胎的散文故事所可比拟。我们读诗，须在《长恨歌》、《西厢记》和莎士比亚的剧本之中寻出《长恨歌传》、《会真记》和《莎士比亚故事集》之中所寻不出来的东西。举一个很简单的例来说，比如贾岛的《寻隐者不遇》：

松下问童子，言师采药去。只在此山中，云深不知处。

或是崔颢的《长干行》：

君家何处住？妾住在横塘。停舟暂借问，或恐是同乡。

里面也都有故事，但是这两段故事多么简单平凡？两首诗之所以为诗，并不在这两个故事，而在故事后面的情趣，以及抓住这种简朴而隽永的情趣，用一种恰如其分的简朴而隽永的语言表现出来的艺术本领。这两段故事你和我都会说，这两首诗却非你和我所做得出，虽然从表面看起来，它们是那么容易。读诗就要从此种看来虽似容易而实在不容易做出的地方下功夫，就要学会了解此种地方的佳妙。对于这种佳妙的了解和爱好就是所谓“趣味”。

各人的天资不同，有些人生来对于诗就感觉到趣味，有些人生来对于诗就丝毫不感觉到趣味，也有些人只对于某一种诗才感觉到趣味。但是趣味是可以培养的。真正的文学教育不在读过多少书和知道一些文学上的理论和史实，而在培养出纯正的趣味。这件事实在不很容易。培养趣味好比开疆辟土，须逐渐把本非我所有的变为我所有的。记得我第一次读外国诗，所读的是《古舟子咏》，简直不明白那位老船夫因射杀海鸟而受天谴的故事有什么好处，现在回想起来，这种蒙昧真是可笑，但是在当时我实在不觉到这诗有趣味。后来明白作者在意象音调和奇思幻想上所做的工夫，才觉得这真是一首可爱的杰作。这一点觉悟对于我便是一层进益，而我对于这首诗所觉到的趣味也就是我所征服的新领土。我学西方诗是从十九世纪浪漫派诗人入手，从前只觉得这派诗有趣味，讨厌前一个时期的假古典派的作品，不了解法国象征派和现代英国的诗；对它们逐渐感到趣味，又觉得我从前所爱好的浪漫派诗有好些毛病，对于它们的爱好不免淡薄了许多。我又回头看看假古典派的作品，逐渐明白作者的环境立场和用意，觉得它们也有不可抹煞处，对于他们的嫌恶也不免减少了许多。在这种变迁中我又征服了许多新领土，对于已得的领土也比从前

认识较清楚。对于中国诗我也经过了同样的变迁。最初我由爱好唐诗而看轻宋诗，后来我又由爱好魏晋诗而看轻唐诗。现在觉得各朝诗都各有特点，我们不能以衡量魏晋诗的标准去衡量唐诗和宋诗。它们代表几种不同的趣味，我们不必强其同。

对于某一种诗，从不能欣赏到能欣赏，是一种新收获；从偏嗜到和他种诗参观互较而重新加以公平的估价，是对于已征服的领土筑了一层更坚固的壁垒。学文学的人们的最坏的脾气是坐井观天，依傍一家门户，对于口胃不合的作品一概藐视。这种人不但近视，在趣味方面不能有进展；就连他们自己所偏嗜的也很难真正地了解欣赏，因为他们缺乏比较资料和真确观照所应有的透视距离。文艺上的纯正的趣味必定是广博的趣味；不能同时欣赏许多派别诗的佳妙，就不能充分地真确地欣赏任何一派诗的佳妙。趣味很少生来就广博，将比开疆辟土，要不厌弃荒原瘠壤，一分一寸地逐渐向外伸张。

趣味是对于生命的澈悟和留恋，生命时时刻刻都在进展和创化，趣味也就要时时刻刻在进展和创化。水停蓄不流便腐化，趣味也是如此。从前私塾冬烘学究以为天下之美尽在八股文、试帖诗、《古文观止》和了凡《纲鉴》。他们对于这些乌烟瘴气何尝不津津有味？这算是文学的趣味么？习惯的势力之大往往不是我们能想象的。我们每个人多少都有几分冬烘学究气，都把自己囿在习惯所画成的狭小圈套中，对于这个圈套以外的世界都视而不见，听而不闻。沉溺于风花雪月者以为只有风花雪月中才有诗，沉溺于爱情者以为只有爱情中才有诗，沉溺于阶级意识者以为只有阶级意识中才有诗。风花雪月本来都是好东西，可是这四个字联在一起，引起多么俗滥的联想！联想到许多吟风弄月的滥调，多么令人作呕！“神圣的爱情”、“伟大的阶级意识”之类大概也有



一天都归于风花雪月之列吧？这些东西本来是佳丽，是神圣，是伟大，一旦变成冬烘学究所赞叹的对象，就不免成了八股文和试帖诗。道理是很简单的。艺术和欣赏艺术的趣味都必须有创造性，都必须时时刻刻在开发新境界，如果让你的趣味囿在一个狭小圈套里，它无机会可创造开发，自然会僵死，会腐化。一种艺术变成僵死腐化的趣味的寄生之所，它怎能有进展开发？怎能不随之僵死腐化。

艺术和欣赏艺术的趣味都与滥调是死对头。但是每件东西都容易变成滥调，因为每件东西和你熟悉之后，都容易在你的心理上养成习惯反应。象一切其他艺术一样，诗要说的话都必定是新鲜的。但是世间哪里有许多新鲜话可说？有些人因此替诗危惧，以为关于风花雪月，爱情，阶级意识等等的话或都已被人说完，或将有被人说完的一日，那一日恐怕就是诗的末日了。抱这种顾虑的人们根本没有了解诗究竟是什么一回事。诗的疆土是开发不尽的，因为宇宙生命时时刻刻在变动进展中，这种变动进展的过程中每一时每一境都是个别的，新鲜的，有趣的。所谓“诗”并无深文奥义，它只是在人生世相中见出某一点特别新鲜有趣而把它描绘出来。这句话中“见”字最吃紧。特别新鲜有趣的东西本来在那里，我们不容易“见”着，因为我们的习惯蒙蔽住我们的眼睛。我们如果沉溺于风花雪月，也就见不着阶级意识中的诗；我们如果沉溺于油盐柴米，也就见不着风花雪月中的诗。谁没有看见过在田里收获的农夫农妇？但是谁——除非是米勒(Millet)，陶渊明、华兹华斯(Wordsworth)——在这中间见着新鲜有趣的诗？诗人的本领就在见出常人之以不能见，读诗的用处也就在随着诗人所指点方向，见出我们所不能见；这就是说，觉得我们所素认为平凡的实在新鲜有趣。我们本来不觉得乡村生活中有

诗，从读过陶渊明、华兹华斯诸人的作品之后，便觉得它有诗；我们本来不觉得城市生活和工商业文化之中有诗，从读过美国近代小说和俄国现代诗之后，便觉得它也有诗。莎士比亚教我们会在罪孽灾祸中见出庄严伟大，伦勃朗（Rambrandt）和罗丹（Rodin）教我们会在丑陋中见出新奇。诗人和艺术家的眼睛是点铁成金的眼睛。生命生生不息，他们的发见也生生不息。如果生命有末日，诗总会有末日。到了生命的末日，我们自无容顾虑到诗是否还存在。但是有生命而无诗的人虽未到诗的末日，实在是早已到生命的末日了，那真是一件最可悲哀的事。“哀莫大于心死”，所谓“心死”就是对于人生世相失去解悟和留恋，就是对于诗无兴趣。读诗的功用不仅在消愁遣闷，不仅是替有闲阶级添一件奢侈；它在使人到处都可以觉到人生世相新鲜有趣，到处可以吸收维持生命和推展生命的活力。

诗是培养趣味的最好的媒介，能欣赏诗的人们不但对于其他种种文学可有真确的了解，而且也决不会觉得人生是一件干枯的东西。

## 诗的隐与显

### ——关于王静安的《人间词话》的几点意见

从前中国谈诗的人往往欢喜拈出一两个字来做出发点，比如严沧浪所说的“兴趣”，王渔洋所说的“神韵”，以及近来王静安所说的“境界”，都是显著的例。这种办法确实有许多方便，不过它的毛病在笼统。我以为诗的要素有三种：就骨子里说，它要表现一种情趣；就表面说，它有意象，有声音。我们可以说，诗以情趣为主，情趣见于声音，寓于意象。这三个要素本来息息相关，拆不开来的；但是为正名析理的方便，我们不妨把它们分开来说。诗的声音问题牵涉太广，因为篇幅的限制，我把它丢开，现在专谈情趣与意象的关系。

近二三十年来中国学者关于文学批评的著作，就我个人所读过的来说，似以王静安先生的《人间词话》为最精到。比如他所说的诗词中“隔”与“不隔”的分别是从前人所未道破的。我现在就拿这个分别做讨论“诗的情趣和意象”的出发点。

王先生说：

问隔与不隔之别。曰，陶谢之诗不隔，延年则稍隔矣；东坡之诗不隔，山谷则稍隔矣。“池塘生春草”，“空梁落

燕泥”第二句妙处唯在不隔。词亦如是。即以一人一词论，如欧阳公《少年游·咏春草》上半阙云：“阑干十二独凭春，晴碧远连云，二月三月，千里万里，行色苦愁人。”语语都在目前，便是不隔，至云“谢家池上，江淹浦畔”，则隔矣。（《人间词话》十八至十九页）

王先生不满意于姜白石，说他“格韵虽高，然如雾里看花，终隔一层”。在这些实例中王先生只指出隔与不隔的分别，却没有详细说明他的理由，对于初学似有不方便处。依我看来，隔与不隔的分别就从情趣和意象的关系中见出。诗和其它艺术一样，须寓新颖的情趣于具体的意象。情趣与意象恰相熨贴，使人见到意象便感到情趣，便是不隔。比如“谢家池上”是用“池塘生春草”的典，“江淹浦畔”是用《别赋》“春草碧色，春水绿波，送君南浦，伤如之何？”的典。谢诗江赋原来都不隔，何以入欧词便隔呢？因为“池塘生春草”和“春草碧色”数句都是很具体的意象，都有很新颖的情趣。欧词因春草的联想而把他们拉来硬凑成典故，“谢家池上，江淹浦畔”意象既不明瞭，情趣又不真切，所以“隔”。

王先生论隔与不隔的分别，说隔“如雾里看花”，不隔为“语语都在目前”，也嫌不很妥当，因为诗原来有“显”和“隐”的分别，王先生的话太偏重“显”了。“显”与“隐”的功用不同，我们不能要一切诗都“显”。说赅括一点，写景的诗要“显”，言情的诗要“隐”。梅圣俞说诗“状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外”，就是看到写景宜显写情宜隐的道理。写景不宜隐，隐易流于晦；写情不宜显，显易流于浅。谢朓的“余霞散成绮，澄江静如练”，杜甫的“细雨鱼儿出，微风燕子斜”以及林

通的“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”诸诗在写景中为杰作，妙处正在能“显”，如梅圣俞所说的“状难写之景如在目前”。秦少游的《水龙吟》首二句“小楼连苑横空，下窥绣毂雕鞍骤”，苏东坡讥诮他说，“十三个字只说得一个人骑马楼前过”。它的毛病也就在不显。言情的杰作如古诗：“步出城东门，遥望江南路，前日风雪中，故人从此去”，“河汉清且浅，相去复几许？盈盈一水间，脉脉不得语”，李白的“玉阶生白露，夜久侵罗袜，却下水晶帘，玲珑望秋月”，以及晏几道的“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，诸诗妙处亦正在“隐”，如梅圣俞所说的，“含不尽之意见于言外”。深情都必缠绵委婉，显易流于露，露则浅而易尽。温庭筠的《忆江南》：

梳洗罢，独倚望江楼，过尽千帆皆不是，斜晖脉脉水悠悠。肠断白苹洲。

在言情诗中本为妙品，但是收语就微近于“显”，如果把“肠断白苹洲”五字删去，意味更觉无穷。他的《瑶瑟怨》的境界与此词略同，却没有这种毛病：

冰簟银床梦不成，碧天如水夜云轻，雁声远过潇湘去，十二楼中月自明。

我们细味二诗的分别，便可见出“隐”的道理了。王渔洋常取司空图的“不著一字，尽得风流”和严羽的“羚羊挂角，无迹可寻”四语为“诗学三昧”。这四句话都是“隐”字的最好的注脚。



懂得诗的“显”与“隐”的分别，我们就可以懂得王静安先生所看出来的另一个分别，这就是“有我之境”与“无我之境”的分别。他说：

有有我之境，有无我之境。“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”，“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，有我之境也；“采菊东篱下，悠然见南山”，“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”，无我之境也。有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩；无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。

王先生在这里所指出的分别实在是一个很精微的分别，不过从近代美学观点看，他所用的名词有些欠妥。他所谓“以我观物，故物皆著我之色彩”，就是近代美学所谓“移情作用”。“移情作用”的发生是由于我在凝神观照事物时，霎时间由物我两忘而至物我同一，于是以在我的情趣移注于物；换句话说，移情作用就是“死物的生命化”或是“无情事物的有情化”。这种现象在注意力专注到物我两忘时才发生，从此可知王先生所说的“有我之境”实在是“无我之境”。他的“无我之境”的实例为“采菊东篱下，悠然见南山”，“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”，都是诗人在冷静中所回味出来的妙境，都没有经过移情作用，所以其实都是“有我之境”。我以为与其说“有我之境”和“无我之境”，不如说“超物之境”和“同物之境”。“感时花溅泪，恨别鸟惊心”，“徘徊枝上月，空度可怜宵”，“数峰清苦，商略黄昏雨”，都是同物之境。“鸢飞戾天，鱼跃于渊”，“微雨从东来，好风与之俱”，“兴阑啼鸟散，坐久落花多”，都是超物之境。

王先生以为“有我之境”（其实是“无我之境”，即“同物之境”）比“无我之境”（其实是“有我之境”，即“超物之境”）品格较低，但是没有说出理由来。我以为“超物之境”所以高于“同物之境”者就由于“超物之境”隐而深，“同物之境”显而浅。在“同物之境”中物我两忘，我设身于物而分享其生命，人情和物理相渗透而我不觉其渗透。在“超物之境”中，物我对峙，人情和物理卒然相遇，默然相契，骨子里它们虽是诉合，而表面上却乃是两回事。在“同物之境”中作者说出物理中所寓的人情，在“超物之境”中作者不言情而情自见。“同物之境”有人巧，“超物之境”见天机。要懂得这个道理，我们最好比较下三个实例看：

一、水似眼波横，山似眉峰聚。

二、数峰清苦，商略黄昏雨。

三、采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。

第一例是修词学中的一种显喻（simile），第二例是隐喻（metaphor），二者隐显不同，深浅自见。第二例又较第三例为显，前者是“同物之境”，后者便是“超物之境”，一尖新，一混厚，品格高低也很易辨出。

显与隐的分别还可以从另一个观点来说，西方人曾经说过：“艺术最大的秘诀就是隐藏艺术。”有艺术而不叫人看出艺术的痕迹来，有才气而不叫人看出才气来，这也可以说是“隐”。这

种“隐”在诗极为重要。诗的最大目的在抒情不在逞才。诗以抒情为主，情寓于象，宜于恰到好处为止。情不足而济之以才，才多露一分便是情多假一分。做诗与其失之才胜于情，不如失之情胜于才。情胜于才的仍不失其为诗人之诗，才胜于情的往往流于雄辩。穆勒说过：“诗和雄辩都是情感的流露而却有分别。雄辩是“让人听到的”（heard），诗是“无意间被人听到的”（overheard）。”我们可以说，雄辩意在“炫”，诗虽有意于“传”而却最忌“炫”。“炫”就是露才，就是不能“隐”。我们可以举一个例来说明这个分别。秦少游《踏莎行》中“郴江幸自绕郴山，为谁流下潇湘去”二语最为苏东坡所赏识，王静安在《人间词话》里却说：

少游词境最为凄惋，至“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，则变而为凄厉矣。东坡赏其后二语，犹为皮相。

专就这一首词说，王的趣味似高于苏，但是他的理由却不十分充足。“可堪孤馆闭春寒”二句胜于“郴江幸自绕郴山”二句，不仅因为它“凄厉”，而尤在它能以情御才而才不露。“郴江”二句虽亦具深情，究不免有露才之玷。“前日风雪中，故人从此去”，“平畴交远风，良苗亦怀新”，“但屈指西风几时来，又不道流年暗中偷换”，都是不露才之语；“树摇幽鸟梦”，“桃花乱落如红雨”，“大江东去，浪淘尽千古风流人物”，都是露才之语。这种分别虽甚微而却极重要。以诗而论，李白不如杜甫，杜甫不如陶潜；以词而论，辛弃疾不如苏轼，苏轼不如李后主，分别全在露才的等差。中国诗愈到近代，味愈薄，趣愈偏，亦正由于情愈浅，才愈露。诗的极境在兼有平易和精炼之胜。陶潜的

诗表面虽平易而骨子里却极精炼，所以最为上乘。白居易止于平易，李长吉、姜白石都止于精炼，都不免较逊一筹。

诗的“隐”与“显”的分别在谐趣中尤能见出。诗人的本领在能于哀怨中见出欢娱。在哀怨中见出欢娱有两种，一是豁达，一是滑稽。豁达者澈悟人生世相，觉忧患欢乐都属无常，物不能羁縻我而我则能超然于物，这种“我”的醒觉便是欢娱所自来。滑稽者见到事物的乖讹，只一味持儿戏态度，谑浪笑傲以取乐。豁达者虽超世而却不忘情于淑世，滑稽者则由厌世而玩世。陶潜、杜甫是豁达者，东方朔、刘伶是滑稽者，阮籍、嵇康、李白则介乎二者之间。豁达者和滑稽者都能诙谐，但却有分别。豁达者的诙谐是从悲剧中看透人生世相的结果，往往沉痛深刻，直入人心深处。滑稽者的诙谐起于喜剧中的乖讹，只能取悦浮浅的理智，乍听可惊喜，玩之无余味。豁达者的诙谐之中有严肃，往往极沉痛之致，使人卒然见到，不知是笑好还是哭好，例如古诗：

何不策高足，先据要路津？无为守穷贱，轲轲长苦辛！

看来虽似作随俗浮沉的计算而其实是愤世嫉俗之谈。表面虽似诙谐而骨子里却极沉痛。陶潜《责子》诗末二句：

天运苟如此，且进怀中物！

和《挽歌辞》末二句：

但恨在世时，饮酒不得足！

都应该作如是观。滑稽者的诙谐往往表现于打油诗和其它的文学游戏，例如《论语》(杂志名)嘲笑苛捐杂税的话：

自足未闻粪有税，如今只剩屁无捐。

和王壬秋嘲笑时事的对联：

男女平权，公说公有理，婆说婆有理；阴阳合历，你过你的年，我过我的年。

乍看来都会使你发笑，使你高兴一阵，但是决不能打动你的情感，决不能使你感发兴起。

诗最不易谐。如果没有至性深情，谐最易流于轻薄。古诗《焦仲卿妻》叙夫妻别离时的誓约说：

君当作磐石，妾当作蒲苇，蒲苇纫如丝，磐石无转移。

后来焦仲卿听到兰英被迫改嫁的消息，便引用这个比喻来讽刺她：

府君谓新妇，贺君得高迁！磐石方且厚，可以卒千年；蒲苇一时纫，便作旦夕间。

这种诙谐已近于轻薄，因为生离死别不是深于情者所能用讽刺的时候；但是它没有落入轻薄，因为它骨子里是沉痛语。同是谐趣，或为诗的极境，或简直不成诗，分别就在隐与显。“隐”为谐趣



之中寓有沉痛严肃，“显”者一语道破，了无余味，“打油诗”多属于此类。

陶潜和杜甫都是诗人中达到谐趣的胜境者。陶深于杜，他的谐趣都起于沉痛后的豁达。杜诗的谐趣有三种境界，一种为《茅屋为西风所破歌》和《示从孙济》所代表的境界，豁达近于陶而沉痛不及。一种为《北征》（“平生所娇儿”段）和《羌村》所代表的境界，是欣慰时的诙谐。一种为《饮中八仙歌》所代表的境界，颇类似滑稽者的诙谐。唐人除杜甫以外，韩愈也颇以谐趣著闻。但是他的谐趣中滑稽者的成分居多。滑稽者的诙谐常见于文字的游戏。韩愈做诗好用拗字险韵怪句，和他作《送穷文》、《进学解》、《毛颖传》一样，多少要以文字为游戏，多少要在文字上逞才气。例如他的《赠刘师复》：

羹君齿牙牢且洁，大肉硬饼如刀截。我今呀豁落者多，  
所存十余皆兀臃。匙抄烂饭稳送之，合口软嚼如牛嚼。妻儿  
恐我生怅望，盘中不订栗与梨。

宋人的谐趣大半学韩愈和《饮中八仙歌》所代表的杜甫。他们缺乏至性深情，所以沉痛的诙谐最少见，而常见的诙谐大半是文字的游戏。苏轼是宋人最好的代表。他做诗好和韵，做词好用回文体，仍是带有韩愈用拗字险韵的癖性。他的赞美黄州猪肉的诗也可以和韩愈的“大肉硬饼如刀截”先后媲美。我们姑且选一首比较著名的诗来看看宋人的谐趣：

东坡先生无一钱，十年家火烧凡铅。黄金可成河可塞，  
只有霜须无由玄。龙邱居士亦可怜，谈空说有夜不眠。忽闻

河东狮子吼，柱丈落手心茫然。

——苏轼《寄吴德仁兼简陈季常诗》首八句

这首诗的神貌都极似《饮中八仙歌》，其中谐趣出于滑稽者多，它没有落到打油诗的轻薄，全赖有几分豁达的风味来补救。它在诗中究非上乘，比较“何不策高足”、《责子》、《挽歌辞》以及《北征》诸诗就不免缺乏严肃沉痛之致了。

注：此文发表后，曾于《文学与生命》中见吴君一文对鄙见略有指责，我仔细衡量过，觉得他的话不甚中肯，所以没有答复他。读者最好取吴君文与拙文细看一遍，自己去下判断。拙著《文艺心理学》论“移情作用”章亦可参考。

## 诗的主观与客观

诗是情趣的流露，但是情趣不必尽能流露于诗。一般人都时或感到很强烈的乃至很微妙的情趣，以为这就是“诗意”，所以往往有自己是诗人的幻觉。他们常抱怨自己没有文学训练，以至于叫胸中许多“诗意”都埋没去了。意大利美学家克罗齐曾替他们取过“哑口诗人”的浑号。其实诗人没有哑口的，没有到开口时，就还不成为诗人。诗和“诗意”是两回事，诗一定要有作品，一定要把“诗意”外射于具体的形相，叫旁人看得见。

有情趣何以往往不能流露于诗呢？诗的情趣并不是生糙自然的情趣，它必定经过一番冷静的观照和融化洗炼的工夫。一般人和诗人同样感受情趣，但是有一个重要的分别。一般人感受情趣时便为情趣所羁縻，当其忧喜，若不自胜，忧喜既过，便不复在想象中留一种余波返照。诗人感受情趣尽管较一般人更热烈，却能跳开所感受的情趣，站在旁边来很冷静地把它当作意象来观赏玩索。英国诗人华兹华斯(Wordsworth)尝自道经验说：“诗起于沉静中所回味得来的情绪。”这是一句至理名言。感受情趣而能在沉静中回味，就是诗人的特殊本领。一般人的情绪好比雨后行潦，夹杂污泥朽木奔泻，来势浩荡，去无踪影。诗人的情绪好比冬潭积水，渣滓沉淀净尽，清莹澄澈，天光云影，灿然耀目。

这种水是渗沥过来的，“沉静中的回味”便是它的渗沥手续，灵心妙悟便是渗沥器。

在感受时，悲欢怨爱，两两相反；在回味时，欢爱固然可欣，悲怨亦复有趣。从感受到回味，是由实际世界跳到意象世界，从实用态度变为美感态度。在实用世界中处处都是牵绊冲突，可喜者引起营求，可悲者引起畏避；在意象世界中尘忧俗虑都洗濯净尽，可喜者我无须营求，可悲者我亦无须畏避，所以相冲突者可以各得其所，相安无碍。情趣尽管有千差万别，它们对于诗人却同是欣赏的对象。懂得这个道理，我们可以明白孔子称赞《关雎》何以特重其“乐而不淫，哀而不伤”。懂得这个道理，我们也可以明白古希腊人何以把和乎静穆看成诗的极境，把诗神阿波罗摆在山巅，俯瞰众生扰攘，而眉宇间却常如作甜蜜梦，不露一丝被扰动的神色。（至少希腊雕刻中所表现的阿波罗是如此。）

诗的情趣都从沉静中回味得来。感受情趣是能入，回味情趣是能出。诗人对于情趣都要能入能出。单就能入说，他是主观的；单就能出说，他是客观的。能入而不能出，或能出而不能入，都不能成为大诗人，所以“主观的”和“客观的”是一个村俗的分别。班婕妤的《怨歌行》，蔡琰的《悲愤诗》，李后主的《相见欢》，杜甫的《奉先咏怀》和《北征》，都是痛定思痛，入而能出，是主观的也是客观的。陶渊明的《闲情赋》，李白的《长干行》，杜甫的《石壕吏》和《无家别》，韦庄的《秦妇吟》，都是体物入微，出而能入，是客观的也是主观的。

十九世纪中法国诗坛上曾经发生过一次很大的争执，就是“帕尔纳斯”派对于浪漫主义的反动。在浪漫派看，诗本是抒情的。而情感全是切己的，诗人就要把自己的悲欢怨爱赤裸裸地写出来，就算尽了职责，“帕尔纳斯”派诗人嫌这种主观的描写太偏于唯我

主义，不免使诗变成个人怪癖的表现。他们要换过花样来，采取所谓“不动情感主义”，专站在客观的地位描写恬静幽美的意象，使诗变成和雕刻一样冷静明晰（在散文方面这个反动就是写实主义）。从这种争执发生之后，德国哲学家们所铸造的“主观的”和“客观的”一个分别便被浅人硬拉到文学上面来，一般人于是以为文学原有“主观的”和“客观的”两种。“主观的”相信自己情感，描写自己的经验，“客观的”则把“我”丢开，持冷静的科学态度去观察人情世相。中国近来也有人常拿这些名词摆在口头。其实“主观的”和“客观的”虽各有所偏向，在实际上并不冲突。诗的情趣都须从沉静中回味得来，所以主观的作品都必同时是客观的。诗也可以描写旁人的情趣，但诗人要了解旁人的情趣，必先设身处地，才能体物入微，所以客观的亦必同时是主观的。老子说：“故常无欲以观其妙，常有欲以观其微。”无欲以观其妙，便是所谓“客观的”“不动情感主义”，有欲以观其微，便是所谓“主观的”。真正大诗人都要同时具有这两种本领。



## 从生理学观点谈诗的 “气势”与“神韵”

现代英国诗人豪斯曼(A. E. Housman)在剑桥大学讲“诗的意义与性质”，说诗对于人的影响大半是生理的。我从前初读到这句话时，不免起几分反感，因为我想诗是一种玄妙神秘境界，拿这样散文化的“唯物观”去看它，实在是太杀风景。这种偏见似乎是很普遍的，一般人对于用科学方法分析诗，似乎都有些嫌恶。但是这究竟是一种偏见。这一年来我费了一些工夫用散文化的“唯物观”去看诗，觉得这种看法还是行得通，现在姑以“气势”“神韵”为例来说明这种看法。

诗和其他艺术一样，是情趣的意象化。情趣最直接的表现是循环呼吸消化运动诸器官的生理变化，这些变化在心理学实验室中可以用种种器具很精确地测量出来。我们做诗或读诗时，虽不必很明显地意识到生理的变化，但是他们影响到全部心境，是无可疑的。就形式方面说，诗的命脉是节奏，节奏就是情感所伴的生理变化的痕迹。人体中呼吸循环种种生理机能都是起伏循环，顺着一种自然节奏。以耳目诸感官接触外物时，如果所需要的心力，起伏张弛都合乎生理的自然节奏，我们就觉得愉快。通常艺术家所说的“和谐”“匀称”诸美点其实都起于生理的自然需

要。比如两种高低相差很远的音，彼此的关系本来只可以用数量比例表出，无所谓和谐不和谐；它们不和谐，只是因为和听觉的自然需要不适合，使我们听了不爽快。音乐和诗歌的节奏原来都是生理构造的自然需要。比如我们听京剧或鼓书，如果唱者的艺术完善，我们便觉得每字音的长短高低急徐都恰到好处，不能多一分也不能少一分。如果某句落去一板，或是某板高一点或低一点，我们全身筋肉就猛然受到一种不愉快的震撼。我们听音乐歌唱时常用手脚“打板”，其实全身筋肉都在“打板”。听见的音调与筋肉所打的板眼不合，我们便立刻觉得那个声音是“拗”的。诗的谐与拗也是如此辨别出来的。比如李白的“弃我去者昨日之日不可留，乱我心者今日之日多烦忧”两句诗，如果把后句改为“今日之日多忧”或“今日之日多烦恼”意义虽无甚更动，却立觉“不顺口”。所谓“不顺口”就是“拗”，就是不适合生理的自然需要。

我们读诗时，在受诗的情趣浸润之先，往往已直接地受音调节奏的影响。音调节奏便是传染情趣的媒介。例如李白的《蜀道难》首句“噫！吁咷！危乎！高哉！蜀道之难，难于上青天！”和杜甫的“即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳”两句相比，一个沉重，一个轻快，在音调节奏上已暗示两种不同的心境。这个异点直接地影响到呼吸循环及发音器官，间接地影响到全体筋肉。大约情感有悲喜两极端，悲时生理变化倾向抑郁，喜时生理变化倾向发扬。这两极端之中纯杂深浅的程度自然有许多差别。诗人做诗时由情感而起生理变化；我们读诗时则由节奏音调所暗示的生理变化而受情感的浸润。

情感虽变化无方，它的生理反应和筋肉的张弛，呼吸循环的急缓却有一些固定的模样(patterns)，同时，语言的音调也有一

定的限制。因为这两种原故，节奏虽本来是自然的，不免也形成一些有限制的固定的模样或形式，如中国旧诗的音律即其一例。这种形式既用成习惯之后，我们一见到某种形式，心中就存一种预期(expectation)。比如见到第一联用五言平韵，心中就预期以后还是如此。如果以后音调恰如预期，就发生一种快感，否则就不免失望。这自然只就常例而言，并非说诗的音律不能有变化。我们在上文说听音乐歌唱时用全体筋肉去“打板”，打板就是筋肉的预期。

以上只说节奏与生理变化的关系。诗文所生的生理变化并不限于节奏，模仿运动也是一种重要的生理变化。就模仿运动说，诗文所写情境可粗分“戏剧的”和“图画的”两类。戏剧的情境是动的，易起模仿运动；图画的情境是静的，不易起模仿运动。我们姑举两段散文例来说明：

轲既取图奏之，秦王发图，图穷而匕首见，因左手把秦王之袖，而右手持匕首揕之。未至身，秦王惊，自引而起，袖绝拔剑，剑长，操其室。时惶急，剑坚，故不可立拔。荆轲逐秦王，秦王环柱而走，群君皆愕，卒起不意，尽失其度。

——《史记·刺客列传》

林尽水源，便得一山。山有小口，仿佛若有光。便舍船从口入。初极狭，才通人。复行数十步，豁然开朗，土地平旷，屋舍俨然，有良田美池桑竹之属，阡陌交通，鸡犬相闻。其中往来种作，男女衣著，悉如外人。黄发垂髫并怡然自乐。

——陶潜《桃花源记》

看第一例文如看戏，情节生动，不仅唤起很明显的视觉意象，还激动许多筋肉运动感觉。例如读到“左手把秦王之袖，而右手持匕首揕之”，仿佛自己也要作“把”“持”“揕”等等动作，全身动作便不由自主地紧张起来。读第二例文如看画，眼前只是一幅新鲜幽美的景致，我们几乎可以完全用眼睛去领略；它不着重动作，所以不易引起筋肉运动感觉。

就大概说，诗文的叙述体偏重动作，易起运动意象；描写体偏重状态，易引起视觉意象。欣赏动作的叙述必须用筋肉，欣赏状态的描写可以只用眼睛。不过最好的描写体诗文往往化静为动。例如“塔势如涌出，孤高耸天宫”，“鬟云欲度香腮雪”，“千树压西湖寒碧”，“两山排闥送青来”诸句本都是状物，却变成叙事。据德国诗人莱辛(Lessing)说，描写静态宜用图画，叙述动作宜用诗文，因为形态在空间上相联结，图画以形色为媒介，本是在空间上相联结的；动作在时间上相承续，诗文以文字声音为媒介，本是在时间上相承续的。图画不宜叙述，以图画叙述时必化动为静；诗文不易描写，以诗文描写时亦化静为动。我们在这里举一个中文诗实例，说明化静为动的描写较胜于静态的描写，《诗经·卫风》里有这样一章描写美人的诗：

“手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀，螓首蛾眉。巧笑倩兮，美目盼兮”。

这章诗前五句好象开流水帐，呆板平凡已极。它费了许多工夫，却没有把美人的美渲染出来。但是到了六七两句，它便生动起来。“巧笑倩兮，美目盼兮”寥寥八字把一个美人的姿态神韵一齐托出。这种分别就在前五句只描写静态，后二句则化静为

动，以叙述代描写。凡是欣赏化静为动的描写体诗文，我们也不免起筋肉运动。比如要尽量地欣赏上例诗后二句，我们多少要用筋肉去领略“笑”和“盼”的滋味。据心理学的实验，人本来有运动类(motor type)和知觉类(sensorial type)两种。知觉类的人欣赏艺术大半用耳目两种器官，运动类的人才着重筋肉。所以读诗文是否起模仿运动感觉，也不可一概论。不过纯粹的知觉类的人们对于韩愈的“攀跻分寸不可上，失势一落千丈强”和纳兰成德的“星影摇摇欲坠”之类的诗恐怕有些隔膜。

运动有时为模仿，有时为适应。适应运动如仰视侧听之类，目的在以身体牵就所知觉物，使知觉愈加明瞭，不必与意象所表现的动作相同。以感官接触外物时都要起适应动作，所以外物虽无动作可模仿时，我们欣赏它，仍须起种种生理变化。例如李白的“西风残照，汉家陵阙”，贺铸的“一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨”，和林逋的“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”诸句，除“暗香浮动”外都没有表示任何动作，都只托出几个静止的意象。但是它们所生的生理影响却彼此不同。这种不同固然有一半因为情趣的分别，也有一半因为所引起的适应动作不同。读“西风残照，汉家陵阙”，我们觉得气象伟大，似乎要抬起头，耸起肩膀，张开胸膛，暂时停止呼吸去领略它。读“一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨”，我们觉得情景凄迷，似乎要眯着眼睛用手撑着下腮，打一点寒颤去领略它。读“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”，我们觉得神韵清幽，似乎要轻步徘徊，仰视俯瞩，处处都觉得很闲适。这都是适应动作的分别。这几例诗句读法也不能一致。读第一例李白句须有豪士气概，须放高长而沉着的声音去朗诵，微吟不得。读第二例贺铸句须有名士风流的情致，须用不高不低的声音去慢吟。读第三例诗须有隐逸闺秀的风度，



须若有意若无意地用似听得见似听不见的声音去微吟，高歌不得，这些不同的声调和语气也影响到生理变化。

统观以上，诗所引起的生理变化不外三种，一属于节奏，二属于模仿运动，三属于适应运动。从前人喜用“气势”“神韵”之类字样批评诗文，明清两代李梦阳和王渔洋两派诗人以“格调”和“神韵”两说争短长。所谓“格调”仍是偏重“气势”（此非本文所能详，以李梦阳、何景明诸人的诗比较王渔洋的诗，便易明白）。究竟“气势”“神韵”是什么一回事呢？概括地说，这种分别就是动与静，康德所说的雄伟与秀美，尼采所说的狄俄倪索斯艺术与阿波罗艺术，莱辛所说的“戏剧的”与“图画的”，以及姚姬传所说的阳刚与阴柔的分别。从科学观点说，这种分别即起于上文所说的三种生理变化。生理变化愈显著愈多愈速，我们愈觉得紧张亢奋激昂；生理变化愈不显著，愈少愈缓，我们愈觉得松懈静穆闲适。前者易生“气势”感觉，后者易生“神韵”感觉。

“气势”两字较适用于“西风残照，汉家陵阙”，“荡胸生层云，决眦入归鸟”《刺客传》之类的作品。“神韵”二字较适用于“落花人独立，微雨燕双飞”，“一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨”，“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”，《桃花源记》之类的作品。我们细玩这些实例，便可明白这种分类大半起于生理变化。

## 悲剧与人生的距离

莎士比亚说得好：世界只是一座舞台，生命只是一个可怜的戏角。但从另一意义说，这种比拟却有不精当处。世界尽管是舞台，舞台却不能是世界。倘若堕楼的是你自己的绿珠，无辜受祸的是你自己的伊菲革涅亚，你会心寒胆裂。但是她们站在舞台时，你却袖手旁观，眉飞色舞。纵然你也偶一洒同情之泪，骨子里你却觉得开心。有些哲学家说这是人类恶根性的暴露，把“幸灾乐祸”的大罪名加在你的头上。这自然是冤枉，其实你和剧中人物有何仇何恨？

看戏和做人究竟有些不同。杀曹操泄义愤，或是替罗米欧与朱丽叶传情书，就做人说，自是一种功德；就看戏说，似未免近于傻瓜。

悲剧是一回事，可怕的凶灾险恶又另是一回事。悲剧中有人生，人生中不必有悲剧。我们的世界中有的是凶灾险恶，但是说这种凶灾险恶是悲剧，只是在修词用比譬。悲剧所描写的固然也不外凶灾险恶，但是悲剧的凶灾险恶是在艺术锅炉中蒸馏过来的。

象一切艺术一样，戏剧要有几分近情理，也要有几分不近情理。它要有几分近情理，否则它和人生没有接触点，兴味索然，它也

要有几分不近情理，否则你会把舞台真正看作世界，看《奥瑟罗》回想到自己的妻子，或者老实递消息给司马懿，说诸葛亮是在演空城计！

“软玉温香抱满怀，春至人间花弄色，露滴牡丹开”，淫词也，而读者在兴酣彩烈之际忘其为淫，正因在实际人生中谈男女间事，话不会说得那样漂亮。俄狄浦斯弑父娶母，奥瑟罗信谗杀妻，悲剧也，而读者在兴酣采烈之际亦忘其为悲，正因在实际人生中天公并未曾濡染大笔，把痛心事描绘成那样惊心动魄的图画。

悲剧和人生之中自有一种不可跨越的距离，你走进舞台，你便须暂时丢开世界。

悲剧都有些古色古香。希腊悲剧流传于人间的几十部之中只有《波斯人》一部是写当时史实，其余都是写人和神还没有分家时的老故事老传说。莎士比亚并不醉心古典，在这一点他却近于守旧。他的悲剧事迹也大半是代远年淹的。十七世纪法国悲剧也是如此。拉辛在《巴雅泽》(Bajazet)序文里说，“说老实话，如果剧情在哪一国发生，剧本就在哪一国表演，我不劝作家拿这样近代的事迹做悲剧”。他自己用近代的“巴雅泽”事迹，因为它发生在土耳其，“国度的辽远可以稍稍补救时间的邻近”。莎士比亚也很明白这个道理。《奥瑟罗》的事迹比较晚。他于是把它的场合摆在意大利，用一个来历不明的黑面将军做主角。这是以空间的远救时间的近。他回到本乡本土搜材料时，他心焉向往的是李尔王、麦克白一些传说上的人物。这是以时间的远救空间的近。你如果不相信这个道理，让孔明脱去他的八卦衣，丢开他的羽扇，穿西装吸雪茄烟登场！

悲剧和平凡是不相容的，而在实际上不平凡就失人生世相的

真面目。所谓“主角”同时都有几分“英雄气”。普罗米修斯、哈姆雷特乃至无恶不作的埃及皇后克利奥佩特拉都不是你我们凡人所能望其项背的，你我们凡人没有他们的伟大魄力，却也没有他们那副傻劲儿。许多悲剧情境移到我们日常世界中来，都会被妥协酿成一个平凡收场，不至引起轩然大波。如果你我是俄狄浦斯，要逃弑父娶母的预言，索性不杀人，独身到老，便什么祸事也没有。如果你我是哈姆雷特，逞义气，就痛痛快快把仇人杀死，不逞义气，便低首下心称他做父亲，多么干脆！悲剧的产生就由于不平常人睁着大眼睛向我们平常人所易避免的灾祸里闯。悲剧的世界和我们是隔着一层的。

这种另一世界的感觉往往因神秘色彩而更加浓厚。悲剧压根儿就是一个不可解的谜语，如果能拿理性去解释它的来因去果，便失其为悲剧了。善有善报，恶有恶报，是人类的普遍希望，而事实往往不如人所期望，不能尤人，于是怨天，说一切都是命运。悲剧是不虔敬的，它隐约指示冥冥之中有一个捣乱鬼，但是这个捣乱鬼的面目究竟如何，它却不让我们知道，本来他也无法让我们知道。看悲剧要带几分童心，要带几分原始人的观世法。狼在街上走，枭在白天里叫，人在空中飞，父杀子，女驱父，普洛斯彼罗呼风唤雨，这些光怪陆离的幻相，如果拿读《太上感应篇》或是计较油盐柴米的心理去摸索，便失其为神奇了。

艺术往往在不自然中寓自然。一部《红楼梦》所写的完全是儿女情，作者却要把它摆在“金玉缘”一个神秘的轮廓里。一部《水浒》所写的完全是侠盗生活，作者却要把它根源埋到“伏魔之洞”。戏剧在人情物理上笼上一层神秘障，也是惯技。梅特林克的《普莱雅斯和梅丽桑德》写叔嫂的爱，本是一部人间性极重要的悲剧，作者却把场合的空气渲染得阴森冷寂如地窖，把剧中

人的举止言笑描写得如僵尸活鬼，使观者察觉不到它的人间性。邓南遮的《死城》也是如此。别说什么自然主义或是写实主义，易卜生写的在房子里养野鸭来打的老头儿，是我们这个世界里的人物么？

象一切艺术一样，戏剧和人生之中本来要有一种距离，所以免不了几分形式化，免不了几分不自然。人事里哪里有恰好分成五幕的？谁说情话象张君瑞出口成章？谁打仗只用几十个人马？谁象奥尼尔在《奇妙的插曲》里所写的角色当着大众说心中隐事？以此类推，古希腊和中国旧戏的角色戴面具，穿高跟鞋，拉了嗓子唱，以及许多其他不近情理的玩艺儿都未尝没有几分情理在里面。它们至少可以在舞台和世界之中辟出一个应有的距离。

悲剧把生活的苦恼和死的幻灭通过放大镜，射到某种距离以外去看。苦闷的呼号变成庄严灿烂的意象，霎时间使人脱开现实的重压而游魂于幻境，这就是尼采所说的“从形相得解脱”(redemption through appearance)。



## 从“距离说”辩护中国艺术

从前有一个海边的种田人，碰见一位过客称赞他们门前的海景，很不好意思地回答说，“门前虽然没有什么可看的，屋后有一园菜还不差，请先生来看看。”心无二用，这位种田人因为记挂着他的一园菜，就看不见大海所呈现给他的世界，虽然这个世界天天横在他的眼前。我们一般人也是如此，通常都把全副精力费于饮食男女的营求，这丰富华严的世界除了可效用于生活需要之外，便没有什么可以让我们看看的。一看到天安门大街，我就想到那是到东车站或是广和饭庄的路，除了这个意义以外，天安门大街还有它的本来面目没有？我相信它有，我并且有时偶然地望见过。有一个秋天的午后，我由后门乘车到前门，到南池子转弯时，猛然看见那一片淡黄的日影从西长安街一路射来，看见那一条旧宫墙的黄绿的玻璃瓦在日光下辉煌地严肃地闪耀，看见那些忽然现着奇光异彩的电车马车人力车以及那些时装的少女和灰尘满面满衣的老北平人，这一切猛然在我眼前现出一个庄严而灿烂的世界，使我霎时间忘去它是到前门的路和我去前门一事实。不过这种经验是不常有的，我通常只记得它是到前门的路，或是想着我要去广和饭庄。我们对于这个世界经验愈多，关系也愈复杂，联想愈纷乱，愈难见到它们的本来面目。学识愈丰富，

视野愈窄狭，对于一事物见的愈多，所见到的也就愈少。

艺术的世界也还是我们日常所接触的世界，——是它的不经见的另一面。它不经见，因为我们站得太近。要见这一面，我们须得跳开日常实用在我们四围所画的那一个圈套，把世界摆在一种距离以外去看。同是一个世界，站在圈子里看和站在圈子外看，景象大不相同。比如说海上的雾。我在船上碰着过雾，现在回想起来，还有些戒惧。耽误行程还不用说，听到若远若近的邻舟的警钟，水手们手慌脚乱地走动以及乘客们的喧嚷，仿佛大难临头。真令人心焦气闷。茫无边际的大海中没有一块可以暂时避难的干土，一切都任不可知的命运去摆布。在这种情境中，最有修养的人最多也只能做到镇定的工夫。但是我也站在干岸上看过海雾，那轻烟似的薄纱笼罩着那平谧如镜的海水，许多远山和飞鸟都被它轻抹慢掩，现出梦境的依稀隐约。它把天和海接成一气，你仿佛伸一只手就可以抓住天上浮游的仙子。你的四围全是广阔，沉寂，秘奥和雄伟，见不到人世的鸡犬和烟火，你究竟在人间还在天上，也有些不易决定。

同样海雾却现出两重面目，完全由于观点的不同。你坐在船上时，海雾是你的实用世界中一片段，它和你的知觉、情感、希望以及一切实际生活的需要都连瓜带葛地固结在一块，把你围在里面，使你只看见它的危险性。换句话说，你和海雾的关系太密切了，距离太接近了，所以不能用处之泰然的态度去欣赏它。你站在岸上时，海雾是你的实际世界以外的东西，它和你中间有一种距离，所以变成你的欣赏的对象。

一切事物都可以如此看去。在艺术欣赏中我们取旁观者的态度，丢开寻常看待世物的方法，于是现出事物不平常的一面，天天遇见的素以为平淡无奇的东西，例如破墙角的一枝花，林间一

片阴影或是一个老妇人的微笑，便陡然现出奇姿异彩，使我们觉得它美妙。艺术家和诗人的本领就在能跳出习惯的圈套，把事物摆在适当的距离以外去看，丢开他们的习惯的联想，聚精会神地观照它们的本来面目。他们看一条街只是一条街，不是到某车站或某商店的指路标。一事物本身自有价值，不因为和人或其他事物有关系而发生价值。

艺术的世界仍然是在我们日常所接触的世界中发现出来的。艺术的创造都是旧材料的新综合。希腊神像的模型仍是有血有肉的凡人，但丁的《地狱》也还是拿我们的世界做蓝本。唯其是旧材料，所以观者能够了解；唯其是新综合，所以和实际人生有距离，不易引起日常生活的纷乱的联想。艺术一方面是人生的返照，一方面也是人生隔着一层透视镜面现出的返照。艺术家必了解人情世故，可是他能不落到人情世故的圈套里。欣赏者也是如此，一方面要拿实际经验来印证作品，一方面又要脱净实际经验的束缚。无论是创造或是欣赏，这“距离”都顶难调配得恰到好处。太远了，结果是不能了解；太近了，结果是不免让实际人生的联想压倒美感。

比如说看莎士比亚的《奥瑟罗》。假如一个人素来疑心他的太太不忠实，受过很大的痛苦，他到戏院里去看这部戏，必定比旁人较能了解奥瑟罗的境遇和衷曲，但是他却不是一个理想的欣赏者。那些暗射到切身的经验的情节容易惹起他联想到自己和妻子处在类似的境遇，不能把戏当作戏看，结果是不免自伤身世。《奥瑟罗》对于猜疑妻子的丈夫“距离”实在太近了，所以容易失去艺术的效用。艺术的理想是距离适当，不太远，所以观者能以切身的经验印证作品；不太近，所以观者不以应付实际人生的态度去应付它。只把它当作一幅图画摆在眼前去欣赏。

艺术的“距离”有天生自然的，最显明的是空间隔阂。比如一幅写实的巫峡图或西湖图，在西湖或巫峡本地人看，距离太近，或许不觉得有什么美妙，在没有见过西湖或巫峡的人看，就有些新奇了。旅行家到一个新地方总觉得它美，就因为它还没有和他的实际生活发生多少关联，对于它还有一种距离。时间辽远也是“距离”的一种成因。比如卓文君的私奔，海伦后的潜逃，在百世之下虽传为佳话，在当时人看，却是秽行丑迹。当时人受种种实际问题的牵绊，不能把这桩事情从繁复的社会习惯和利害观念中划出，专作一个意象来观赏；我们时过境迁，当时的种种牵绊已不存在，所以比较自由，能以纯粹的美感的态度对付它。

艺术的“距离”也有时是人为的。我们可以说，调配“距离”是艺术的技巧最重要的一部分。比如戏剧生来是一种距离最近的艺术，因为它用极具体极生动的方法把人情世故表现在眼前，表演者就是有血有肉的人，这最易使人回想到实际生活，把应付实际人生的态度来应付它，所以戏剧作者用种种方法把“距离”推远。古希腊悲剧大半不以当时史实而以神话为题材，表演时戴面具，穿高跟鞋，用歌唱的声调，用意都在不使人忘记眼前是戏而不是实际人生中的一片段。造形艺术中以雕刻的距离为最近，因为它表现立体，和实物几乎没有分别。历来雕刻家也有许多制造“距离”的方法。埃及雕刻把人体加以抽象化，不表现个性；希腊雕刻只表现静态，不常表现运动，而且常用裸体，不雕服装，意大利文艺复兴时代雕刻往往染色。这都是要避免太象实物的毛病。图画以平面表现立体，本来已有若干距离。古代画艺不用远近阴影，近代立体派把生物形体加以几何线形化，波斯图案画把生物形体加以极不自然的弯曲或延长，也是要把“距离”推远。这里只随便举几个例说明“距离”的道理，其实例子是举不尽的。

艺术和实际人生之中本来要有一种距离，所以近情理之中要有几分不近情理。严格的写实主义是不能成立的。是艺术就免不了几分形式化，免不了几分不自然。近代技巧的进步逐渐使艺术逼近实在和自然。这在艺术上不必是进步。中国新进艺术家看到近代西方艺术的技巧完善，画一匹马就活象一匹马，布一幕月夜深林的戏景就活象月夜深林，以为这是真是绝大本领，拿中国艺术来比，真要自惭形秽。其实西方艺术固然有它的长处，中国艺术也固然有它的短处，但是长处不在妙肖自然，短处也并不在不自然。西方艺术的写实运动从文艺复兴以后才起，到十九世纪最盛，一般人仍然被这个传统的“妙肖自然”一个理想囿住，所以“皇家学会”派画家仍在“妙肖自然”方面用工夫。但是无论在理论方面或实施方面，欧洲的真正艺术却从一个新方向走。在理论方面，从康德起，一直到现在，美学思想主潮都是倾向形式主义。康德分美为纯粹的和依赖的两种。纯粹的美只在颜色线形声音诸原素的谐和的配合中见出，这种美的对象只是一种不具意义的“模型”(pattern)，最好的例是阿拉伯式图案，音乐和星辰云彩。有依赖的美则于形式之外别具意义，使观者由形式旁迁到意义上去。例如我们赞美一匹马，因为它活泼雄壮轻快；赞美一棵树，因为它茂盛，挺拔，坚强。这些观念都是由实用生活得来的。因如此等类的性质而觉得一事物美，那种美就是有依赖的。依康德看，凡是模仿实物的艺术，价值须在模仿是否逼真和所模仿的性质是否对于人生有用两点见出。这种价值都是外在的，实不足据以为凭来断作品本身的美丑。康德以后，美学家把艺术分为“表现的”(representative)和“形式的”(formal)两种成分。比如说图画，题材和故事属于“表现的成分”，颜色线形阴影的配合属于“形式的成分”。近代艺术家多看轻“表现的成分”而



特重“形式的成分”。佩特(Walter Pater)以为一切艺术到最高的境界都逼近音乐，因为在音乐中内容完全混化在形式里，不能于形式之外见出什么意义(即表现的部分)。

在实施方面，形式主义也很盛行，图画方面的后期印象主义和主体主义都不以模仿自然为能事。塞尚(Cezanne)是最好的例。看他的作品，你绝对看不出写实派的浮面的逼真，第一眼你只望见颜色线形阴影的谐和配合，要费一番审视，才能辨别它所表现的是一片崖石或是一座楼台。不但在创造方面，在欣赏方面，标准也和从前不同了，从前人以为画艺到十五世纪的意大利画家手里已算是登峰造极，现在许多学者却嫌达·芬奇、拉斐尔一般人的技巧过于成熟，缺乏可以回味的东西。他们反推崇中世纪拜占庭派(Byzantine)和文艺复兴初期意大利的“原始派”的那种技巧简陋而意味却深长的艺术。从此可知西方人已经逐渐觉悟到技巧的进步和艺术的进步是两回事，而艺术的能事也不仅在妙肖自然了。

从欧洲艺术的新倾向看，我们觉得在这里应该替中国旧艺术作一个辩护。骂旧戏拉着嗓子唱高调为不近人情的先生们如果听听瓦格纳的歌剧，也许恍然大悟这种玩艺原来不是中国所特有的“国耻”或“国粹”。如果他们再稍费点工夫去研究古希腊的戏艺，也许知道带面具、打花脸、穿古装、著高跟鞋等等也不一定是野蛮艺术的特征。在画图雕刻方面，远近阴影原来是技巧上的一大进步，这种技巧的进步原来可以帮助艺术的进步，但是无技巧的艺术终于胜似非艺术的技巧。中世纪欧洲诸大教寺的雕像的作者原来未尝不知道他们所雕的人体长宽的比例不近情理，但是他们的作品并不因这一点不近情理而减低它们的价值。专就技巧说，现在一个普通的学徒也许知道许多乔托(Giotto)或顾恺之所

不知道的地方，但是乔托和顾恺之终于不朽。中国从前画家本有“远山无皴，远水无波，远树无枝，远人无目”一类的说法，但是画家的精义并不在此。看到乔托或顾恺之的作品而嫌他们不用远近阴影，这种人对于艺术只是“腓力斯人”而已！

再说诗，它和散文不同，因为它是一种更“形式的”艺术，和实际人生的“距离”比较更远。诗决不能完全是自然的，自然语言不讲究音韵，诗宜于讲究一点音韵。音韵是形式的成分，它的功用是把实用的理智“催眠”，引我们到纯粹的意象世界里去。许多悲惨或淫秽的材料，用散文写，仍不失其为悲惨或淫秽，用诗的形式写，则我们往往忘其为悲惨或淫秽。女儿逐父亲，母亲杀儿子，以及儿子娶母亲之类的事情很难成为艺术的对象，因为它们容易引起实际人所应有的痛恨和嫌恶。但是在希腊悲剧和莎士比亚的悲剧里，它们居然成为极庄严灿烂的艺术的对象，就因为它们披上诗的形式，不容易使人看成实际人生中一片段，以实用的态度去应付它们。《西厢》里“软玉温香抱满怀，春至人间花弄色，露滴牡丹开”几句诗，其实只是说男女交媾，但是我们读这几句诗时常忽略它的本意。拿这几句诗来比《水浒》里西门庆和潘金莲的故事，分别立刻就见出。《水浒》这一段本是妙文，但淫秽的痕迹仍然存在，不免引动观者的性欲冲动。材料相同，影响大相悬殊，就因为王实甫把淫秽的事迹摆在很幽美的意象里，再用音乐很和谐的词句表现出来，使我们一看到就为这种美妙和谐的意象和声音所摄引，不易想到背后淫秽的事迹。这就是说，诗的形式把它的“距离”推远了。《水浒》写潘金莲的淫秽用散文，这就是说，用日常实际应用的文字，所以较易引起实际应用的联想和反应。

总之，艺术上的种种习惯既然造成很悠久的历史，纵然现代

的时尚叫我们觉得它离奇不近情理，它们却未尝没有存在的理由，本文所说的“距离”即理由之一。艺术取材于实际人生，却须同时于实际人生之外另辟一世界，所以要借种种方法把所写的实际人生的距离推远。戏剧的脸谱和高声歌唱，雕刻的抽象化，图画的形式化，以及诗的音韵之类都不是“自然的”，但并不是不合理的。它们都可以把我们搬到另一世界里去，叫我们暂时摆脱日常实用世界的限制，无粘无碍地聚精会神地谛视美的形相。

参看Edward Bullough, *Psychical Distance*  
*British Journal of Psychology*, 1912.

## 柏拉图的诗人罪状

### 一

在柏拉图写书的时候，——纪元前五世纪之交——希腊文学的黄金时代已成过去，不但荷马年代久远，就是最后的一位悲剧家欧里庇得斯也已长辞人世。他所处的是希腊的哲学时代和散文时代。在那时候哲学家已逐渐把他们的兴趣从宇宙本源移到社会人事方面去，诗和其他艺术也逐渐成为研究的中心点。

大凡文艺思潮的发生和转变，都在文艺本身的固定风格刚受动摇之后。在风格固定时，人们习以为常，无反省的必要。到受动摇时，维新者攻击，守旧者辩护。于是文艺批评和理论才渐露头角。柏拉图的时代是希腊文学激变的时代。希腊作家的固定风格已被欧里庇得斯摇动。欧里庇得斯是古典时代的浪漫主义者。他第一个人离开神权来研究人性，离开道德教训来讲艺术，离开“文言”来用“白话”，离开雅典的陈规来接受外来的影响。当时抱“世道人心之忧”者看到这种激变，都栗栗危惧。喜剧家阿里斯托芬在他的《蛙》里，拉欧里庇得斯到阎王面前去审判，加他的罪名是“伤风败俗”。柏拉图也和阿里斯托芬一样地有“世

道人心之忧”，不过他的看法却根本不同。

古希腊人是一种大矛盾，柏拉图尤其是矛盾中的矛盾。我们现在看古希腊的神庙、石像、浮雕、壁画、陶器种种艺术杰作，都想象古希腊人是一个最爱美而且最富于审美力的民族，于美的创造和欣赏之外似乎别无营求。十九世纪后半期许多作家心目中的古希腊人就不过如此，象他们自己一样，自封在象牙之塔里唱“为艺术而艺术”的高调，但是世间似乎没有一个民族比古希腊人更实际，更不相信美有独立的价值。在他们的语言中，“美”和“善”都只用 $\text{Kar\acute{o}s}$ 一个字，仿佛说，离开“善”就无所谓“美”。古希腊人看重荷马和其它诗人，并不是因为他们能说漂亮话，而是因为他们能宣教垂训，有益世道人心。阿里斯托芬攻击欧里庇得斯，就因为他放弃了这种传统的信念。

柏拉图的思想似乎是革命的，而实在还是传统的，因为他象当时人一样，相信文艺的价值应从伦理的和政治的观点去评判。诗歌音乐对于世道人心的影响何如呢？在良好政治之下，它们应该占什么地位呢？这是古希腊人的紧要问题。

柏拉图著书全用对话体，主宾互诘，以浅喻明深理，一层深似一层地逼入问题中心。他的奇思妙语，极近于诗，所以在哲学家中他是一般诗人所最爱读的；但是他在建造理想国时，却把诗人们一律驱出国门之外。这个大矛盾永远叫后人惊异。他究竟是爱护诗还是反对诗呢？说他爱护诗，我们在他的著作中可以找出证据来；说他攻击诗，我们在他的著作中也可以找出证据来。他是有名的滑稽者，我们拿不稳他所说的哪些是真话，哪些是笑话。因此，他的书看起来是那样容易，研究起来却十分困难。似是而非，似庄而谐，似矛盾而非矛盾，柏拉图的读者常被这些花样闹得神智不清。



概括地说，柏拉图的文艺思想经过三次变迁。早年他着重诗的灵感，把诗人和哲学家看得同样重要，以为人生最高目的，在揭开幻想，观照纯美。中年他变更主张，以为诗与其它艺术却仅能摹仿世间的幻相，不免蒙蔽真理，摇惑人心。晚年他又稍和缓，主张有条件地让诗存在。但是总观他全部思想，他对于诗人的态度始终都存有几分仇视。

## 二

柏拉图的艺术观是从他的全部哲学推演出来的。他的哲学以“理式”(ideas)为中心，所谓“理式”就是名学家所说的共相。比如白人之“白”白马之“白”和白玉之“白”都是“共相”或“理式”，至于这匹马这个人或这块玉的可指点的“白”是“殊相”。“共相”似心理学家所说的“概念”实非即概念。概念是心灵活动的产品，共相和理式则有独立的客观的存在。殊相是个体，共相是类性；殊相可以感官去经验，共相是感官所经验不到的，必须藉理智才能了解。依柏拉图看，经验界无真理，一则因为经验所用的感官粗疏不可靠，不能做发现真理的工具，二则因为殊相变化无常，在此时此地为真，换到另一时另一地即失其为真。我们感官所接触的现象世界如梦中形相全是虚幻，只有共相或理式长存不变。比如雪的“白”可以消化，而“白”一个理式则无时间性或空间性，它永远可以应用在凡可以叫做“白”的事物上去。所以唯一的真实世界就是理式世界。

现象世界和理式世界有什么关系呢？依柏拉图说，理式世界是本体，现象世界是影子；或则变一个比喻，前者是原迹，后者是一个不完善的钞本。我们以耳目诸感官接触这个世界，好比一

个囚犯锁在一个黑岩洞里，看到背后堤上行人所射在面前岩壁上的影子，我们以影子为真理，其实这影子是由我们看不见的行人所射来的。

真理——即理式世界——究竟如何可以知道呢？柏拉图相信灵魂不朽，可离开肉体而独立。在未附肉体以前，灵魂都浸润在理式世界里，无粘无碍地直接观照至善纯美，享受神仙的极乐。既附肉体之后，灵魂从理式世界“下凡”，就为肉体所蒙蔽，把幻相误认为真理，灵魂在感官世界所负的罪累可以带到理式世界里去，经过无数轮回灾劫的洗炼，才可复原到精纯状态。灵魂在理式世界里所见的至善纯美也可以带到感官世界里来，所以它虽然受肉体蒙蔽，仍能回忆前生在理想世界里所见到的至善纯美。但是回忆自然没有目见清楚精确。各人的回忆力有强弱的不同，所以回忆起的真理有多少精粗的分别。回忆的障碍就是肉体。如果要能回忆前生所见的真理，须揭开肉体的蒙蔽。一般人没有这副本领，有这副本领的只有大诗人、大哲学家和真正的恋爱者。所以诗人和哲学家根本不是两种人，他们所企求的也根本不是两种事，都是要揭开肉体的蒙蔽，去逼视理想世界的至善纯美。

揭开肉体的蒙蔽去逼视理想世界的至善纯美，一旦豁然大悟，这种心灵状态就是柏拉图所说的“灵感”（inspiration）。灵感之来，有时由于神的恩惠，也有时由于人的修养。柏拉图在《会饮篇》（Symposium）和《斐德若篇》（Phaedrus）两书里说明这种修养所应经的步骤。他以为诗人和哲学家都是沿着灵魂探险的路径，朝理想世界的至善纯美去进香。他们在灵感来时，仿佛为神灵所凭附，如患癫狂。没有达到这种境界，就不能成为诗人。《斐德若篇》第二四四节有这一段话：

有一种癫狂症是诗神激动起来的。它占住一个纯朴的心灵，在那里煽起狂热，引起诗的节奏，使它歌咏古英雄的丰功伟绩来教导后人。如果没有这种诗人的狂热而去敲诗神的门，无论是谁，无论他的艺术有多高，他和他的诗必永远被诗神闭门不纳。

在《伊安篇》(Ion)里，这种“灵感”说发挥得更透。伊安是一位相当于近代说书家和演戏家的“唱演者”，苏格拉底告诉他说：

你演唱荷马的诗如此精工，并非你有一种艺术，是因为一种象磁石的神力或灵感在鼓动你。磁石不仅能吸引许多铁环，而且能传吸力给这些铁环，使他们吸引其他铁环，所以有时许多铁环和铁质物借一块磁石的力量，能挂在一起成一串长链子。诗神传灵感给诗人，诗人又把它传给别人，展转相传，于是这股灵感把许多心灵系成一个长链子，也就象一块磁石的引力把许多铁环维系在一起一样。凡是大诗人没有因为谨守艺术规律而达到最高境界的，他们都在灵感鼓动时才做成美丽和谐的诗，好象暂时被一种外来的精灵依附着——上帝似乎有意要把一切诗人们预言家们和星相家们的理智都一齐丢开，使他们在迷狂状态中作他的信使和舌人。我们听众应该知道诗人们吟出那样珠玑似的字句，是在精灵依附的时候，他们是代上帝说话，并非说自己的话。

这段话有三点可注意。第一，柏拉图很看重诗人。诗人作诗是借灵感而不借艺术。在灵感中诗人是上帝与人类中间的传译者，诗

是上帝所启示的智慧，其价值自然不让于哲学。第二，柏拉图从文艺方面看到人类精灵的不朽。诗是精灵的表现，读者把这股精灵由一传十，由十传百，以至无穷。不同时不同地的同一首诗的读者，借这首诗把他们的心灵联成一气，好比磁石传吸力于一长串铁环一样。这个“精神上的种族绵延”说，柏拉图在《会饮篇》里发挥得最详尽。一个男人选一个美女子来爱，实际上只是要付托一个阳性精虫给她，请她滋养发育，把种族绵延下去。哲学家和诗人们也选出心灵幽美的青年来爱，用意就在把自己的精灵智慧付托给他们，请他们如女人孕育婴儿似的把它孕育遗传给后代。第三，柏拉图在这里不把诗看成一种艺术，以为它是艺术以上的事，纯借灵感而无待于人力。他后来在《理想国》里所攻击的诗并不是灵感的诗而是艺术的诗。在他的哲学中“诗”字原来有两种意义：一是灵感的表现，一是摹仿的产品。他拥护前一种意义的诗，攻击后一种意义的诗。

### 三

柏拉图的最大著作是《理想国》。这部书原来是一部适用于理想国的宪法或建国大纲。它分十卷，最后一卷就专讨论诗的本质和功用。这是一篇最雄辩的诗人罪状，话说得有趣，道理也不象一般人所想象的那么错误。近代两位最有力的思想家——卢梭和托尔斯泰——都很明显地受柏拉图的影响，但是他们攻击近代欧洲文艺的言论都没有《理想国》卷十那么彻底，那么动听。所以这部书值得我们熟读深思。

柏拉图攻击诗，并非由于他不爱诗。他对于诗实在笃好，所以知道它的影响伟大。在他看，这种影响是有害的，人生要道就

在以理智驾驭情感，所以他不能因为爱好诗就宽容它：

说句知心话，你可别去报告悲剧家和其他诗人们，他们的模仿实在容易淆乱听众的知解。……我不能不说出，虽然我从小就敬爱荷马，说出来不免有几分歉意，他是一个最伟大的悲剧诗人。但是我敬重一个人不能胜于敬重真理，心里怎样想，口里就怎样说。

那么，我们就来听他说。他提出两大罪状来攻击诗人。第一个罪状是从哲学观点，在诗的本质看出来的；第二个罪状是从政治和教育观点，在诗的影响看出来的。

诗的本质可以一言以蔽之，它是“模仿的模仿”。我们在上文已说过，柏拉图哲学中有两个世界，一个是纯理的“理式”世界，一个是感官经验的现象世界。现象世界只是“理式”世界的“模仿”、拓本或幻影。诗人和艺术家所模仿的是哪一种世界呢？柏拉图毫不迟疑地答道，他们都根据感官所经验的个别事物，所以只模仿现象世界。现象本身已是“理式”的模仿、拓本或幻影，艺术既模仿现象，所以只是“模仿的模仿”，“拓本的拓本”，“幻影的幻影”。现象和真理已隔一层，诗和艺术就要和真理隔两层了。

举一个实例来说，木匠制床，都要先明白“床之所以为床”，这就是床的“理式”。木匠只能造个别的床，却不能造一切床所公有的“理式”。这“理式”的创造者便是上帝。画家所画的床以木匠所造的床为根据，模仿随时随地不同的床的外貌，不是模仿随时随地皆然的床的本质。床有三种，上帝造的，木匠造的和画家造的。木匠模仿上帝；画家则模仿木匠，而且并不能象木匠



造出可用的床来，只能画一个床的样子。木匠对于造床还有一些技巧知识；画家虽能画床，却没有这些技巧知识。所以要知道造床，我们应该请教木匠，不能请教画家。同理，诗人虽能描写世间种种技艺和做人的方法，他对于这样东西实在是外行。

那么，荷马谈战争，将略，政治，教育之类高贵事业时，我们应该质问他一声：亲爱的荷马，假如你没有和真理隔着两层，假如你不仅是一个抄袭外貌者和模仿者，请问你曾经替哪一国改良过政府，象莱科勾改良斯巴达，和其他政治家改良许多其他城市一样呢？哪一国称呼你是他的立法者，是它的恩人，象意大利和西西里称呼卡雍达斯，我们雅典称呼梭伦一样呢？谁称呼你是立法者，请说来！

这一声质问其实就是向诗人宣教垂训一个传统的信念挑战。人生的最高目的是真理。如果想知道真理，我们应该请教哲学家，不当请教诗人，因为诗人是模仿者的模仿者，和真理隔着两层。一般以为诗人特别智慧，是一种迷信。苏格拉底在“自辩”里说他遍处寻比他自己聪明的人，也曾寻到诗人的门口，但是发现诗人不仅对于一般事物是茫无所知，就是对于他自己的诗何以美妙，也往往说不出理由来。

柏拉图责备荷马的话另外还有一个重要的意义。他说“与其做赞扬英雄的诗人，不如做诗人所赞扬的英雄。”这就是象伊壁鸠鲁(Epicurus)所说的“哲人与其写诗，不如在诗里生活”，或则说，与其以语言来表现诗，不如以生活来表现诗。柏拉图未尝不能欣赏诗，但是他以为生活是一种更重要的艺术，一个美满的生活才是一首真正的诗。莱科勾和梭伦所制定的法律就是他

们的诗，荷马在诗里虽然谈到法律，究竟没有替哪一国制定法律，比上述两位希腊大立法者终逊一筹。

柏拉图所举的第二个罪状是从政治教育观点，在诗的影响中看出来的。诗是一种模仿，无论就诗人自己或是就听众说，它的影响都非常危险。就艺术家本身说，每个人才力都有偏向，想件件都会做，结果往往没有一件事做得好，比如悲剧家不一定能演喜剧，善理事者不一定能写文章，艺术家要模仿每行手艺，所以不能有专长；他要模仿各种各样的性格，结果自己的性格变成很软弱不定。比如常仿模疯人，久之习惯成自然，举止动静就难免现出疯人的模样了。所以柏拉图竭力反对理想国的执政者学习任何模仿的艺术，尤其是演戏。

从听众的观点看，诗的影响更坏。人性有三大成分，最高是理智，其次是情感，最下为欲望。情感和欲望。受节制于理智，才能有德行，也犹如在一国之中，工商人和军人受节制于哲学家，才能有正义。一般民众的理智都很薄弱，不能镇压情感。诗人们就逢迎人类的这个弱点，专拨动情感，放弃理智。情感愈受刺激，刺激的需要也就愈迫切，久之成为一种痼癖，愈难受理智支配。比如人性中本有哀怜癖和感伤癖，悲剧就利用这种弱点来打动观众。在《理想国》里苏格拉底告诉格罗康说：

我们在愁苦时，常想痛哭流涕以发泄忧郁，这种自然倾向平时都被理智镇压住，但是诗人偏要满足它，我们平素没有让理智或习惯把性格中善的部分发展完善，所以对于哀怜感伤失其防闲，任它恣肆，因为痛苦究竟属于他人。我们心里想：听一个人申诉他如何善良，如何不幸可怜，就因而赞赏他，哀怜他，也并不是一种羞耻；而且这种经验常带着快

感，我们又何必牺牲这种快感和引起这种快感的诗呢？但是我们不想到别人的坏事往往连累到我们自己，我们先拿他人的痛苦来滋养自己的哀怜感伤，后来临到自己痛苦时，也就不免和他人一样，不能以理智控制情感，对于自己的痛苦便哀怜感伤了。

柏拉图以为人要有丈夫气，遇着痛苦便哀怜感伤，无论是对人对己，都是可耻。所以他反对培养哀怜和感伤的悲剧。至于喜剧也是犯同样的毛病。

你看喜剧或是听人开玩笑时，你平时所羞说的话和所羞做的事，出诸他人，你就不嫌它村俗，反而觉得愉快。这不是和看悲剧是同样心理么？人性中本也有谑浪笑傲的倾向，平时你用理智把它镇压住，因为怕人说你是小丑。现在看喜剧，你让这个倾向尽量发展，结果就不免染上小丑的习气。

柏拉图由哀怜感伤笑谑推广到其他情感，把它们一笔勾消去。

再如性欲、愤怒等情感以及一般欲望、快感和痛感都是如此。诗不消除它们，反而灌溉它们，滋养它们，使我们受它们支配。如果我们要想幸福，应该能支配它们。

因为这个原故，柏拉图以为诗对于世道人心有大害。他尤其反对荷马。他以为一国要强盛，人民须有中心信仰。希腊人的中心信仰是神和英雄。神和英雄都是完善的模范，所以人们景仰他们，效法他们。荷马把神描写得和人一样，放僻邪侈，无恶不作；把

英雄也描写得和常人一样，不能以理智驾驭情欲，象阿喀琉斯的骄横、残酷、贪婪都和英雄的理想相差甚远。这样破坏国民的中心信仰，就无异于危害国家的命脉。希腊人尊荷马为大教育家，柏拉图要极力打破这种信念，苏格拉底警告格罗康说：

你如果遇到荷马的信徒们赞扬他是希腊的教育者，说他对于风化有裨益，说人们对于他的诗应该熟读深思，应该在他的诗中寻求言行的标准，你对于说这番话的人们不妨表示敬爱，——就他们的智力范围而论，他们本是一班好人——你不妨承认荷马是最伟大的悲剧诗人，但是你心里要有坚决的把握，除非是诵神诗和赞美名人的诗，你都莫准任何诗在国里流行，如果你让口有蜜似的诗神进来，无论她是叙事或是抒情，你的国家的主宰就是快感和痛感，而不是大家公认为最好的法律和理性了。

这两大罪状提出之后，柏拉图替诗人们洒上香水，带上桂冠，向他们说了一套客气话，就把他们恭恭敬敬地送出理想国的境外去了。

柏拉图在晚年著了一部书叫作《法律》。这里他所计划的也还是一种理想国，不过比较平易近人；对于诗的态度也比较从前宽容。他承认诗神是上帝差遣来救济人类弱点的，诗歌音乐跳舞不可完全抹杀，因为人生来就需要活动，爱好节奏。不过他仍以为艺术的最高目的在教人为善。如果艺术违背这个目的，就应该受法律禁止。埃及雕刻沿用一种固定风格到数千年之久，最为柏拉图所称赞，他以为诗也应该如此。他主张制定三种乐歌，以备少年中年老年三种人用。少年人用的诗歌应该绝对纯洁，年纪愈大愈需要兴奋剂，所用的乐歌也应逐渐参加激发情感的成分进去。

如果依这种主张，理想国所应有的诗大概象近代耶苏教会所用的诵神诗，由国家制定颁布给人民。

#### 四

柏拉图自己说过，他的理想国是替神人们和神人的儿子们建设的，所以在他的建国方略里我们处处遇见不近人情的严肃。在《法律》里他说：“上帝如果允许我，我还想计划一个第三种理想国。”《法律》所描写的第二种理想国已比第一种理想国较近于人情。可惜第三种理想国没有动手写，柏拉图就死了。我们可以想象到他在第三种理想国里也许更把眼睛放低些，诗人们在那里也许可以占比较荣耀的位置。他在《理想国》里驱逐诗人出境之后，对于诗不是似乎还有几分留恋么？

话虽如此说，我们还得向诗神声明一句：如果她有理由自辩，证明她应该留在理想国里，我们也很情愿欢迎她回来。我们也很知道她的魔力，只是不愿让她的魔力蒙蔽真理。格罗康，你不是和我同感，觉得她，尤其是在她凭依荷马的时候，觉得她真有一种迷人的魔力么？

看到这种依依不舍的情形，我们可以想象到柏拉图终于把诗神的缘分一刀割断，是经过强烈的精神挣扎之后所下的决心，我们在这里也无须接受他的挑战，来替诗神写一篇辩护，因为从他的弟子亚理斯多德起一直到现代，替诗神向柏拉图答辩的人们已不知其数。

稍知艺术本质的人们都知道柏拉图所提出的第一罪状不能成



立。他的错误在把诗和艺术完全看成“模仿”。“模仿”的字义在古希腊文中本极暧昧，在亚理斯多德的《诗学》中它几乎与“表现”“创造”同义，不过柏拉图把它看成忠顺的抄袭。依他说，做诗和作画，作画如近代的照像，只摄取事物的外貌。

任何人都可以用一种方法去制造一切事物。……最捷便的方法是拿一面镜子向各方旋转。镜子转时，你就把天、地、星辰、你自己、植物、动物、器皿等都制造在镜子中了。……但是这只是制造外貌。

古希腊无照像术，但是柏拉图所指的就是近代的照像术。他以为画家和诗人制造外貌，也就象拿一面镜子向各方转动摄取事物的形影一样。他完全没有顾到艺术家的创造，忘记画家和诗人所模仿的并不是事物的本来面目，而是他们自己眼中所见到和心中所觉到的事物。事物先须由艺术家的心里打一个弯，才外射出来成为作品，在这一打弯中，它们就要在想象和情趣的炉中熔铸一过。这种熔铸就是“创造”或“理想化”。柏拉图艺术观是一个极端的写实主义，我们都知道，极端的写实主义是反艺术的。

至于诗与真理问题，亚里斯多德说得最中肯：

诗人的任务不在描写已然之事而在表现当然之事，这就是说，合于必然律与或然律的事物。……诗比历史还更严重更哲学的，因为诗表现公理（共相），历史只记载事实（殊相）。

这就是说，诗自有“诗的真理”，其中事变相承，虽无历史的真实，却有内在的必然性。“诗的真理”容许臆造，而臆造却须入

情入理，使忘其为臆造。拿名学来说，诗是一种假言判断。假设A为真，则B于理亦不得不真。凡是名学家都知道，假言判断的必然性比“A为B”式的定言判断还更牢不可破。

其次，稍知心理学和美学的人们也知道，柏拉图所提出的第二罪状更难成立。他没有把文艺和道德的界限分清，硬拉道德的标准来判断文艺的标准，这种错误已经康德、柏格森、克罗齐诸近代哲学家指出，我们无须复述。再说柏拉图的极端的理性主义也与心理学的证据大相冲突。情感是与生俱来的，本身并不是一种坏东西。凡是健全的人生观都应着重人性的多方面的自由的调和的发展。柏拉图和清教徒一样，想用一部分人性(理智)去压抑另一部分人性(情感欲望)，纵使这种压抑能成功，结果也是一种残废或畸形的发展。何况近代心理学已经明白地证明这种压抑政策是一切心理病态的原因呢？情感本来需要发泄，忌讳郁积，文艺的功用也就在给情感一个自由发泄的机会。这个道理亚理斯多德就看得很清楚，所以他下悲剧定义时，特别着重它发散哀怜恐惧等情绪的功用。艺术的影响实在有益于心理健康。不象柏拉图所说的那样可怕。

柏拉图的学说操之过激，是无可疑的，不过我们如果忘记他的时代和他的特殊目的，完全拿近代人的眼光来批评他，也未免欠公允。他所处的时代是希腊文学衰替的时代，也是希腊神道教和英雄主义崩溃的时代。他推求当时风化颓废的原因，以为诗应负一大部分责任，所以毅然把它一笔勾消去，虽然他自己也很知道诗的魔力伟大。同时，我们也不要忘记柏拉图的时代是文学与哲学的代谢时代。他自己是哲学家，以为真理本只是哲学家所能寻求的，已往希腊诗人以教人明真理相号召，实在是冒牌擅权。他在《理想国》卷十里，仿佛站在哲学家的地位，替哲学党向文

学党争政教权。他的话有所为而发，所以不免偏激。

无论柏拉图的话错到什么地步，他抓住了文艺上的根本问题，这种功劳是不可泯灭的。这个问题就是文艺与人生的关系究竟何如。过了两千余年后，我们看见卢梭和柏拉图一样想，托尔斯泰也和柏拉图一样想。他们三位都不是对于文艺无研究的人，也都不是可轻视的思想家。在不同的时代与环境，他们达到同样的结论。这件事应该使我们对于文艺与人生的问题多迟疑，多考虑，不要轻易接收近代形式派美学和“为文艺而文艺”号召者的片面的意见。

# 近代美学与文学批评

## 一 欧洲文学批评史的鸟瞰

欧洲文学批评史可以很粗略地分为三大时期：

(一)最初是希腊时期，也可以说是文学批评的创业时期。它的极盛时期在纪元前五第四两世纪。一方面那时期辩士说客的风气很盛，无论是讲学辩护讼事或是宣传政治主张，话都要说得漂亮，所以一般人对于修词学极注意。当时的教育完全握在一批叫做“哲人”们(sophists)的手里，他们所教的课程中最重要便是修词学。因此，修词学的书出得挺多，其中象柏拉图的《斐德若篇》(Plato, Phaedrus)和亚理斯多德的《修词学》(Aristotle: Rhetoric)到现在还是研究修词学的必读之书。另一方面，当时哲学的风气也极盛，学者对于一切问题都不肯放松，文学感人最深，自然也逃不去他们的研究范围。柏拉图在《理想国》(Republic)卷十里面从他的哲学观点痛击诗人，提出诗人的最大罪状来，第一，我们感官所接触的世界是理想(ideas)世界的幻影，而诗人又是感官世界的幻影，所以它和真理隔着两层。第二，诗以煽动情感为目的，容易使人丧失理智。因为这两大罪状，他把诗人们一起赶出他的“理想国”境外去。这宗弹劾索引

起后来许多关于诗的争辩，亚理斯多德的《诗学》(Poetic)便是其中之一。

总而言之，希腊文学批评有两大倾向：一个偏向是偏重实用的，可以拿亚理斯多德的《修词学》一部书做代表；一个倾向是偏重学理的，可以拿亚理斯多德的《诗学》一部书做代表。《修词学》所讨论的是各种辩论的方式和各种听众的心理，它的目的在告诉我们对什么样的人说什么样的话才能动听。《诗学》是偏重科学态度的。它以希腊史诗和悲剧为根据，把文学分门别类，找出诸门类的异同和每门类的要素；然后再从具体的作品抽出一些原理来。亚理斯多德以后二千三百年的欧洲文学批评可以说是都在他的《修词学》和《诗学》两部书所代表的那种倾向里绕圈子，所以他是文学批评的开山始祖。

(二)从纪元前三世纪起，经过罗马的鼎盛时代，中世纪和文艺复兴，一直到十八世纪止，欧洲文学批评都偏重《修词学》所代表的一个倾向。这二千多年中的文学批评的代表著作不过是郎吉弩司的《论崇高》(Longinus, On the Sublime)，贺拉斯的《与庇梭论诗艺》(Horace, Epistle to Pissus)，维达的《诗学》(Vida, Art Poetica)，布瓦罗的《论诗艺》(Boileau, Art Poétique)以及蒲柏的《批评论》(Pope, Essay on Criticism)几部书。严格地说，这些书都是修词学。他们的作者全是一批文人，对于哲学和科学大半没有根底。他们对于文学问题的趣味一不是哲学的，二不是科学的。它整个地是实用的。他们孳孳不辍地在讲义法，在替各种文学定出规矩准绳来，在替创作家找门径，开方剂。他们以为做诗写戏剧，好比厨子做菜或是泥水匠盖屋，都有一套父传子子传孙的家法，文学家只要知道这套家法，如法泡制，自然会制出好作品来。所谓文学批评，在他们看，也



不过是一部文学上的单方秘诀。他们遇到一部作品，就拿他们心目中所定的标准来测量它，合法便是好的，不合法便是坏的。不但如此，他们读亚理斯多德的《诗学》时也还是用读他们读《修词学》所用的那一副实用的态度。《诗学》本来是归纳希腊作品而得的原理，他们却把它看成一种一成不变的金科玉律。亚理斯多德只说：“我看希腊文学是如此如此。”他们却换过口吻来说：“一切文学，无论古今中外，都应该如此如此。”“如此如此”就是古典主义。他们最崇拜古典，文学的成功秘诀就在模仿古典。这种态度是最不科学的。从纪元前三世纪到纪元后十八世纪，这二千多年可以称为文学批评的守成时期，或则我们把向来只用在十七十八两世纪的一个名称推广一点，把它统称为假古典主义的时期。

(三)从十八世纪后半叶浪漫运动以来，文学批评又另转到一时期，我们可以把它称为近代时期或是再造时期。从消极方面看，近代文学批评要推翻传统的陈腐的规律，要抛开浅薄的实用目的，要放弃教训作者的态度，要从就文学而言文学的窄狭圈套中跳出。从积极方面说，它要回到真正的希腊精神，回到亚理斯多德的《诗学》一部书所代表的倾向，这就是说，回到哲学基础和科学方法。近代文学批评家从柯尔律治(Coleridge)到克罗齐(Croce)都不仅是文人，他们或同时是哲学家和科学家，或对于现代哲学和科学都有相当的研究和认识。他们与假古典时期的批评家根本不同的就在他们研究文学问题，或是有较高广的哲学的立场，或是有严密的科学方法。我们可以说，近代文学批评已逐渐变成一种应用美学。

## 二 近代美学与唯心派哲学的渊源

近代文学批评有许多地方受近代美学思潮的影响。我们在这里先讲近代美学的几条基本原理，然后再讨论这些原理如何应用到文学批评上去。

美学上的派别很多，各派的见解往往不一致，但是这许多派别中有一个主要的派别，就是德国十九世纪唯心派哲学所酝酿成的一个派别。这一派的开山始祖是康德，他的重要的门徒有席勒(Schiller)、黑格尔(Hegel)、叔本华(Shopenhauer)和尼采(Nietzsche)诸人。现代美学大师是意大利的克罗齐，他是黑格尔的门徒，他的美学仍是继承由康德传下来的一个系统。同属唯心派的美学家也往往互相争辩，但是在大体上他们却是一致的。我们现在姑且丢开支节，把美学的主要思潮提纲挈领地来说一说。

近代美学是从哲学分支出来的。要明白近代美学的倾向，我们必先知道它和哲学的关系。从休谟、康德一直到现在，近代哲学都是偏重知识论。知识论所研究的根本问题就是：我们如何知道事物的存在。这个问题引起近代哲学家注意到以心知物时的心理活动。比如我们知道这张桌子，“知”的方式是否只有一种呢？据近代哲学家研究的结果，同是一个物体，我们可以用三种不同的“知”的方式去知它。最简单最原始的知的方式是直觉(intuition)，其次是知觉(perception)，最后是概念(conception)。再拿这张桌子为例来说：假如一个初出世的小孩子第一次睁开眼睛去看世界，就看到这一张桌子，他不能说是没有知道它，不过他所知道的和成年人所知道的绝不相同。桌子对于他只是以一种很混茫的形象，它不能有什么意义，因为它不能唤起任何由

经验得来的联想。这种见形象而不见意义的“知”就是直觉。假如这个小孩子在看到桌子时又看到他的父亲伏在桌子上写字，或是听到人提起“桌子”的名称，到第二次他看见这张桌子时，就会联想他的父亲写字或是“桌子”一个名称，桌子对于他于是就有意义了，它是与父亲写字和“桌子”两个字音有关系的东西。这种由形象而知道意义的“知”就是知觉。在这一个阶段中，意义不能离开形象，知的对象还是具体的个别事物。假如我们的假设的小孩子逐渐长大，看到的桌子越多，其中有圆的，有方的，有大的，有小的，有黄色的，有黑色的，有木制的，有石制的，有做开饭用的，有做写字用的，形形色色不同，但是因为同具桌子所必有的要素，它们统称为“桌子”。假如他能够把一切桌子所同具的要素悬在心目中去想，这就是说，离开个别的桌子的形象而抽象地想到桌子的意义，他就算是对于桌子有一个概念了，概念就是超形象而知意义的知。它是知的成熟，是科学思考的基础。

在理论上，这三种知的发展，直觉先于知觉，知觉先于概念。但是在实际上它们常不容易分开。知觉决不能离直觉而存在，因为我们必先觉到一件事物的形相，然后才能知道它的意义。概念也不能离开知觉而存在，因为对于全体属性的知，必须根据对于个别事物的知。反过来说，知觉不能离开概念而存在，因为知觉是根据已往经验去解释目前事实，而已往经验大半取概念的形式存在心里。比如我们说：“这是一张桌子”，我们是知觉桌子，同时也是在用概念，因为“桌子”是全类事物的公名，就是一个概念。因此，近代哲学家常否认知觉和概念是两回事。克罗齐在《美学》里开章明义就说：“知识有两种，一是直觉的，一是名理的(logical)。”他所谓“名理的知识”就兼指知觉与概念而言。

据以上的分析，知的方式只有两种：名理的和直觉的。这个分别是基本的，名理的知必根据直觉的知，而直觉的知却可离名理的知而独立。这两种知的分别，象克罗齐所说的，在直觉的是对于个别事物的知 (knowledge of individual things)，名理的知是对于诸个别事物中关系的知 (knowledge of the relations between them)。一切名理的知都可以归纳到“A为B”的公式。比如说：“这是一张桌子”，“玫瑰是一种花”，“直线是两点之中最短的距离”。“A为B”公式中的B一定是一个概念，认识“A为B”就是知觉A，就是把一个事物(A)归纳到一个概念(B)里去。看见A而不能说它是某某，就是不明白A，就是对于A没有名理的或科学的知识。就名理的知而言，A自身无意义，它须与B有关系而得意义。我们决不能在A本身站住，必须只把A当作一个踏脚石，跳到与A有关系的事物上去。直觉的知则不然，我们直觉A时，就把全副心神都注在A本身上面，不管它是否为某某。A在心中只是独立的意象(image)而不是一个概念。A如果代表玫瑰，它在心中就只是一朵玫瑰的影子。

我们在上文说过，近代哲学的中心问题是：心如何知物？“知”的方式，分析起来不外直觉的和名理的两种。从康德以来，哲学家把研究名理的一部分哲学划为名学和知识论，把研究直觉的一部分划为美学。严格地说，美学还是一种“知识论”。美学在西文为aesthetic。这个名词译为“美学”还不如译为“直觉学”较为准确，因为美字在中文是指事物的一种特质，aesthetic字在西文中是指心知物一种特殊活动，其意义与intuition字极相近。

我们在开始就着重美学和哲学的渊源，因为明白这一点，我们才能明白近代美学的倾向。第一，因为美学本来与知识论有密

切关系，所以近代美学所侧重的的问题是：在美感经验中我们的心理活动如何？至于“事物如何才能算是美”一个问题还在其次。这第二个问题并非不重要，不过先知道什么是美感经验，才能知道什么样的事物可以引起美感经验，所以关于美感经验的问题是比较为基本的。第二，因为美学是侧重直觉式的“知”的一部分哲学，所以近代美学有抹杀概念联想诸心理活动的倾向。

### 三 近代美学的基本原理

近代美学最大的功用在于分析美感经验。什么叫做美感经验呢？我们已经说过“美感的”和“直觉的”是同义字。美感经验可以说是“形相的直觉”。从康德到现在，这是美学家所公认的一条最基本的原则，懂得这一条原则，我们对于近代美学就算是抓住头脑，其余支节问题就不难迎刃而解了。

什么叫做形相的直觉呢？

无论是艺术或是自然，如果一件事物叫你觉得美，它一定能在你心眼中现出一种很具体的境界，或是一幅很新鲜的图画，而这种境界或图画必定能在霎时中霸占住你的意识，使你聚精会神地观赏它，领略它，以至把它以外的一切事物都暂时忘去。这就是美感经验。在这个经验中，心所以接物的是直觉，物所以呈现于心的是形相。心知物的活动除直觉以外，我们在上文已说过，还有知觉和概念。物可以呈现于心的除形相以外，还有许多与它有关系的事项如实质、成因、效用、价值等等。在美感经验中，心所以接物者是直觉而不是知觉和概念；物所以对我者是它的形相本身而不是与它有关系的事项，如实质、成因、效用和价值等等。这就是美感经验的特征。



这番话很抽象，现在举一个实例来说明。

比如说你在看一棵梅花。同是一棵梅花，可以引起三种不同的态度。看到梅花，你就想到它的名称，在植物分类学中属于某一门某一类，它的形态有哪些物质，它的生长需要哪些条件，经过哪些阶段，这里你所取的是科学的态度。看到梅花，你就想起它值多少钱，有什么效用，想买它或是卖它，想拿它来点缀园亭或是赠送亲友，这里你所取的是实用的态度。科学的态度只注重梅花的实质特征和成因；除开实质特征和成因，梅花对于科学家便无意义。实用的态度只注重梅花的效用；除开效用，梅花对于实用人便无意义。但是梅花除了实质特征成因效用等等以外，是否还有什么呢？换句话说，假如你不认识梅花，对于梅花没有丝毫的知识，不知道它的种类特征，不知道它的效用，你能否还看见什么呢？这个问题是很容易回答的，你当然还可以看见叫做“梅花”的那么一种东西在那里，这就是说，你还可以看见梅花的形象。在实际上我们认识梅花太熟了，我们知道它和其他事物的关系太多了，我们一看见它就引起许多关于它的联想，就想到它的特征效用等等，以至于把它本来的形相都完全忽略过去了。通常我们对于一事物，经验愈多，知识愈丰富，联想也就愈杂，要把它的关系一齐丢开而专去注意它的形相本身，也就愈难。老子说：“为学日益，为道日损。”这句话很可以应用到美感经验上去。对于一事物所知的愈多，愈不易专注在形相本身上面，愈难引起真正纯粹的美感，所得美感态度就是损“学”而益“道”的态度。比如见到梅花，把它和其它事物的关系一齐截断，把它的意义一齐忘去，使它只有一个赤裸裸的形相存在那里，无所为而地为地去观照它、欣赏它。这就是我们在上文所说的：“在美感经验中，物所以对我者是形相，不是实质成因效用价值

等等。”

再就心理活动来说，你看见梅花就认识它是某一种植物，就知道它在某一时候开花，有什么特征和效用，这就是明白它的意义，就是对于它有知觉和概念。上文所说的实用态度和科学态度就不外用知觉和概念两种知的活动。这都是从事物的形相本身跳到它的关系上去，从A跳到B而酿成“A为B”式的知识。美学上所谓直觉就是直接觉得形相本身，不从A跳到与A有关系的B上面去，意识完全笼罩在形相本身上，不旁迁他涉，不起联想，不加思索，这就是我们在上文所说的：“在美感经验中我所以接物者是直觉而不是知觉和概念。”

在这里我们应该打消一个误解。有人听到我们否认美感经验带有任何概念的思考，一定起来反对说：要欣赏一件文艺作品决不能不先了解它的意义；要了解它的意义，岂能不用概念的思考？比如读一首诗，我们决不能马上就把它当一个意象悬在心眼前，必定先懂得诗中每字每句的意义，分析它的音韵方面的技巧，知道诗人在什么一种情境做成了它，这就是用概念去思考，这就是取科学的态度了。这番话丝毫不错，不过和我们的主旨并不冲突。我们只是说：美感的经验之中，不能有概念的思考。读诗时用心思索分析，是美感经验的预备，而不是它的本身。对于一首诗用心研究，一旦豁然贯穿，全诗的意象象灵光一现似的现在眼前，叫我们霎时间心旷神怡，忘怀一切，那才是真正的美感的经验。

同是一个道理往往有几种说法。“美感经验为形相的直觉”是克罗齐的说法。我以为这个学说比较圆满，因为它同时兼顾到美感经验中我与物两方面。就我说，美感经验的特征是直觉，就物说，它的特征是形相。这种学说发源于康德，不过康德偏重“我”

一方面。依他看美感经验是一种“无所为而为的观赏”(disinterested contemplation),“无所为而为”指不带实用目的,不用意志,不涉欲念。“观赏”指心领神会,不涉抽象的思考,就是克罗齐所说的直觉。真善美是三种不同的价值,就心理活动说,各有所侧重。真是科学世界的价值,侧重抽象的思考;善是实用世界的价值,侧重意志。美的世界则独立自足,不直接受善和真两种价值的支配。诗人席勒(Schiller)发挥康德的学说,以为艺术和游戏一样,是一种余力的流露,是一种自由活动,人和其他动物除应付生存竞争的需要以外,还有过剩的精力可用,才发泄于游戏和艺术。

康德和席勒的学说都侧重美感经验中“我”一方面。近代心理学家闵斯特堡(Münsterberg)曾发表一种学说,就侧重物的方面。依他看,美感经验的特征是“对象的孤立绝缘”(isolation of object),这就是说,在美感经验中,你的意识完全为所欣赏的形相所霸占,你的心中除看这个形相以外别无所有,所以它在你的心中是孤立绝缘的。比如你在欣赏密罗斯爱神的雕像,你须专心致志地如鱼得水地领会那一副神采,把世界一切都暂时忘去;如果你想到它是希腊末期的作品,或是遇到那么美的一个女人,你的注意就已经由被欣赏的形相而跳到与它有关系的事物上去,密罗斯爱神在你心中便不算是孤立绝缘,而你的经验也不完全是美感了。

我们把美感经验中的我和物分开来说,只是为解释便当起见,其实我和物的区别在美感经验中并不存在,美感经验中的最大的特征就是物我两忘。我们只有在注意不专一的时候,才很明白地察觉我和物是两件事。如果心中只有一个意象,我们便不觉得我是我,物是物,便把整个的心灵寄托在那个孤立绝缘的意象

上，于是我和物便打成一片，我的生命便是物的生命，物的生命也便是我的生命。举一个最简单的例子来说。我们看赛跑看到聚精会神时，常跃跃欲试地跟着赛跑者跑。在平时我们何尝不明白自己不是赛跑者而要跟着跑，有些可笑？但是在当时心里只有“跑”的一个意象，把自己是旁观者和赛跑者另是一个人种种事实都一齐忘去，便不知不觉地把自己看作一个赛跑者而跟着跑了。凡是美感经验都是象这样的聚精会神。比如我们看《水浒》看到武松过冈杀虎时，便提心吊胆地盼望他的收场，后来他成功了，我们和他感到的同样快慰。再比如看一座高山，我们仿佛觉得它从平地站起来，挺着一个雄壮峻峭的身躯在那里很镇定地、骄傲地俯视一切，同时我们自己也肃然起敬，竖起头脑，挺起腰干，板起面孔，仿佛在模仿山的神气和姿态。在这个时候，我们把我和山的分别忘去，我们一方面把在我们的雄伟镇定骄傲的气概移注于山，于是山俨然变成一个人，一方面又把山的巍峨峭拔的姿态吸收于我，于是人也俨然变成一座山。这种物我同一的现象就是罗斯金(Ruskin)所说的“情感的错误”(pathetic fallacy)，近代美学家所说的“移情作用”(empathy)。移情作用是原始人和婴儿的看世界的方法，也可以说是诗人和艺术家的看世界的方法。因为有移情作用，无生命无情感的事物可以变为有生命有情感的。“山鸣谷应”，“云飞风起”，“海棠带醉”，“杨柳伤春”，“蜡烛有心还惜别”，“数峰清苦，商略黄昏雨”，随意举几个实例，我们就可以见出移情作用的神通广大了。

在移情作用中，人情和物理打成一片，物的形相变成人的情趣的返照。因此，物的意蕴深浅与人的性分深浅成正比例，深人所见于物者亦深，浅人所见于物者亦浅。比如同样一朵花，我看它觉得它微笑，你看它觉得它凝愁带恨，在另一个明心慧眼的



人看来，它也许象征人生和宇宙的妙谛。诗人华兹华斯 (Wordsworth) 说：“一朵渺小的花对于我可以引起不能用泪表现出来的那么深的思想。”一朵花如此，一切事物也都是如此。微尘中能否见出大千，全看人的性分何如。

从这个事实我们可以抽出两个极重要的结论来。

第一，极简单的欣赏都富有创造性。比如说欣赏自然风景。就一方面说，我们的心情随风景而发展，风景千变万化，心情也随之千变万化。就另一方面说，风景也随我们的心情而生展，心情千变万化，风景也随之千变万化。这就是从前人所说的“即景生情，因情生景”。“即景生情”便是欣赏，“因情生景”便是创造。情景相生，所以欣赏和创造是互相连带的。阿米儿 (Amiel) 说：“一幅自然风景就是一种心情。”我们可以补充一句话：“一幅风景就是一件艺术品。”自然美毕竟还是人为美，因为生糙的自然无所谓美丑，人把自己的性格和情趣移注到它里面去，然后它才现为美景。它现给你看的和现给我看的不同，就因为我们所移注过去的性格和情趣不同。各人所见到的世界都是各人自己所创造出来的。黑格尔说：“艺术最大的任务在使人在外物界寻回自我”，也就是这个意思。

第二，一切直觉都是抒情的。无论是欣赏或是创造，我们都是在用直觉，都是在直接地觉到一种意象 (image) 浮在心眼前，这就是在用想象 (imagination)。在直觉或想象中所见到的意象就是我们在上文所说的“形相”，也就是“因情生景”中的“景”。这种“景”并非原来在那里的，并非对于人人都是一律的，它是因为“情”生出来的，所以它是各人的性格和情趣的反照。在物的“景”能表现在我的“情”，这可以说是直觉的定义，也可以说是艺术的定义。我们说“艺术是创造的”，“艺术是想象的”，“艺术是直



觉的”，“艺术是抒情的”，“艺术是表现的”，其实这些只是一个道理的几种不同的说法。这个道理以克罗齐说的最为清楚。他说：“艺术把一种心情寄托在一个意象里面，心情离意象或是意象离心情都不能独立存在。史诗和抒情诗的分别，戏剧和抒情诗的分别，都是繁琐派学者强为之说，分其所不可分。凡是艺术都是抒情的，都是情感的史诗或剧诗。”文学上的古典主义和浪漫主义的争执，依克罗齐看，就起于意象和情趣可分离一个误解，古典派偏重意象的幽美而浪漫派则偏重于情感的自然流露。其实“在第一流作品中古典的和浪漫的冲突是不存在的；它同时是‘古典的’也是‘浪漫的’，因为它是情感的也是意象的，它是健旺的情感所化生的庄严的意象”。在诸艺术中情感和意象不能分开以音乐为最显著。所以英国批评家佩特(Pater)说：“一切艺术都以逼近音乐为指归。”这话的意思就是指一切艺术都混化内容和形式以及情感和意象的分别。克罗齐引用这句话而加以补充说：“其实说得更精确一点，一切艺术都是音乐，因为这样说法才可以见出艺术的意象都生于情感，凡是用机械的方法构成的，或是仍未脱尽自然本色的生糙性的，都不是艺术的意象。”

## 四 批评与创造的关系

### (A) 创造的批评

近代美学的根本原理如上所述，现在我们拿这些原理做根据，去研究文学批评上的几个重要问题。

第一个问题就是批评与创造的关系。批评所要做的究竟是什么一回事呢？就常识说，创造自然是创造作品，批评就是批评作品的好坏。从前多数的批评家也是这样想，所以在历史上“判官

式批评”(judicial criticism)最占势力。这派批评家心里预存一些文学上的规矩法律，比如“文学要描写普遍的永恒的人性”，“文学要带有道德的教训”，“诗和散文要有分别”，“戏剧要守三整一律，不能超过五幕”之类。他们遇到一部新作品，就拿这些规矩法律来做标准去测量它，判断它的好坏。他们对于创作家俨然自居导师判官的地位，发号施令，挑剔毛病，丝毫不客气。这种批评的流弊我们是知道的。文学和其他艺术一样，要有创造的形象，而创造的形象不是几条死板的规律所能酿成的。批评本来是一件极难的事。莎士比亚的老朋友琼森(Ben Jonson)说得好：“只有诗人，而且并非一切诗人，只有最上品的诗人，才有批评诗人的本领。”如果自己没有创作的经验，不了解创作的甘苦，根据几条死板的规律来说是说非，总不免是隔靴搔痒，但是一般创作家大半只富于创造的形象，很少有同时又富于冷静的思考力和分析力；而且他们的趣味偏重在创造，对于文艺的学理往往无暇过问。因此，理想的批评家虽然是创作家自己，而在事实上创作家往往不肯同时去做批评家。批评这件差事于是就落到一班自己不能创造而好空谈文学的人们的手里去。这么一来，事情可就弄糟了。批评家要拿“法”来限制创作家，而真正的创作家往往不肯接受这种限制，于是创造和批评愈隔愈远，结果两造就成了永世不解的冤家，许多创作家一听到“批评”两个字，就衔恨刺骨，批评的地位于是一天降低似一天。一般人就以为批评本来是一件下贱事业，只有自己不能创造而要吃笔墨饭的人们才肯去做。

不过这种判官式的批评只在十八世纪以前最流行。它闹出许多笑话，所以被人轻视。到了十九世纪以后，批评家就逐渐谦虚起来。他们第一步从判官的大椅上爬下来，站在创作家和读者中

间做一个很勤恳忠实的介绍人。他们说，我们不敢判断创作家的好坏，因为我们本来没有这个能力，但是我们能够帮助读者了解创作家，并且进一步去欣赏他们。这是法国圣伯夫 (Sainte Beuve) 一派批评家的态度。后来法朗士 (Anatole France) 和洛麦特 (Le Maitre) 一般人比圣佩韦更加谦虚起来。他们连介绍人的地位也不敢居。文学的趣味原来是主观的，各人有各人的趣味，彼此不能强同。每个人只要根据自己的趣味去欣赏创作家，用不着什么介绍人。每个聪明一点的读者都是批评家，每个批评家只能把他自己欣赏作品所得的印象说出来，这种印象记对于旁人只是一部有趣的自传或小说，没有别的用处。法朗士说：“依我看，批评象哲学历史一样，只是一种给深思好奇者看的小说，精密地说，一切小说都是自传。一切真正的批评家都只叙述他的灵魂在创作中的冒险经过。”这句话就是印象派批评 (impressionistic criticism) 的信条。

从上文看，我们可以见出批评的态度是一天谦虚似一天，“批评”的字义也一天宽泛似一天。最初“批评”和“判断” (judgment) 是同义字，后来它和“诠释” (interpretation) 是同义字，再后来，它又和“欣赏” (appreciation) 是同义字。克罗齐和一般美学派批评家也把批评看成欣赏，就这一点说，我们和印象派一致；不过他们比印象派更进一步。印象派只说：“批评就是欣赏”，克罗齐派学者补充一句说：“欣赏就是创造”。近代美学所酝酿出来的批评所以有“创造的批评” (creative criticism) 的称呼。

“创造的批评”的基本信条就是创造和欣赏根本是一件事。它们都是美感的经验，都是形相的直觉。无论是在创造或是在欣赏，我们都要见出一种意境或形相，而这种意境都必须表现一种

情趣。比如说姜白石的“数峰清苦，商略黄昏雨！”一句词含有一个情趣饱和的意境。姜白石在写这句词之先，须从自然中见出这种意境，感到这种情趣，然后拿这九个字把它传达出来。在见到意境感到情趣的那一顷刻中，他是在创造也是在欣赏。这九个字对于我只是一种符号，如果我不认识这九个字，这句词对于我就漫无意义，就失其艺术作品的效用。如果它对于我有艺术作品的效用，我必须从这九个字的符号中，领略出姜白石原来所见到的意境和感到的情趣。我所感到和所见到的和姜白石所见到所感到的自然不能完全相同，但是大体总很相似。在读姜白石的词而见到一种意境感到一种情趣时，我是在欣赏，也是在创造。我和姜白石所不同的只是程序的先后。他先有情趣，突然间心中涌现一种意象恰能表现情趣，于是以文字为媒介，把这个情趣和意象融合成的整个境界传达出来，于是有“数峰清苦，商略黄昏雨”一句词。我则先从文字媒介起，懂得这九个字的意义，于是从文字见出意象和意象所表现的情趣。他是由原文翻成译文，我则把译文翻成原文。

一首诗或是一件艺术品都有死的和活的两方面。死的是物质的，如文学所用的文字，图画雕刻所用的形色，音乐所用的谱调，跳舞所用的节奏姿势，以及一般人所认为有形迹可求的“作品”，活的是精神的，就是我们所说的情趣和意象融合成的整个境界。死的形迹因为精神贯注才现出生气，如果你没有见出精神而只见出形迹(即传达出来的作品)，它对于你仍然是死的。一首诗或是一件艺术作品并不象一缸酒，酿成了之后人人都可以去享受。它是有生命的，每个人尽管都看得见它的形迹，但是每个人不一定都能领会它的精神，而且各个人所能领会到的精神彼此也不能一致。它好象一幅自然风景，对于不同的观众可以引起不同的意象



和情趣。比如说上文所引的姜白石的一句词，你读它所领略到的不能与我所领略到的完全相同，也不能与任何人所领略到的完全相同，因为每人所能领略到的境界都是他所创造的境界，就是他的性格和经验的返照，而性格和经验是人人不同的。不但如此，同是一首诗，你今天读它所领略到的和明天读它所能领略到的也不能完全相同，因为性格和经验是生生不息的。欣赏一首诗就是再造一首诗；每次再造时，都要拿当时整个的性格和经验作基础，所以每次所再造的都是一首新鲜的诗。艺术作品的物质方面，除受天时和人力的损害以外，大体是固定的；艺术作品的精神方面则时时刻刻都在变化中。或者说得精确一点，都在“创化”中。创造永不会是复演(repetition)，欣赏也永不会是复演，真正的艺术的境界永远是新鲜的。

每个人所欣赏的世界都是他自己所创造出来的。每个人都有几分是艺术家，所以对于艺术都有几分欣赏力。真正艺术家所以超过一般人的就在他比较超脱，比较能跳出实用圈套，用最锐敏的眼和最童贞的心去领略事物的本来面目，所以他能看到一般人所不能看到的境界。用通常语言来说，他比较富于创造的想象。他对于一般人好比是一个游玩艺术风景的指路者。他创造出一个世界来指给你看，你究竟看得见或看不见，就靠你自己有造化或没有造化。你如果看不见，你说他的艺术难；你如果看得见，他所创造的世界就变成你的世界了。陶渊明的“采菊东篱下，悠然见南山”是一种世界，曹雪芹的《红楼梦》，白仁甫的《秋夜梧桐雨》，伦勃朗的老叟老妇画像，凡·高的木椅台布花瓶苹果之类的静物写生，伏尔加的船夫歌，爱卜斯丹的丑人怪物的雕像，也各是一种世界，在欣赏这些作品时，我们多少须把自己抬举到作者的地位，把他们所创造的世界创造出来，使它们变成我们自己的。艺



术是助人解放的(liborative)，所谓解放，就是从极窄狭极浅陋极干枯的观世法，解放到极深广极微妙极生动的观世法。一件极平凡的事物，比如说一朵花，一座茅房，一个妇人的哭声或是几个海浴者躺在沙滩上晒太阳，经过艺术的点染，便成为一种情趣深永的图画。我们所欣赏的艺术愈多方，愈不同，我们的眼光也愈加锐敏，趣味也愈加深广，见地也愈加远大，人生世相也愈显得灿烂华严。

### (B)传达问题

以上所述“欣赏即创造”的道理大半根据克罗齐的美学。克罗齐把创造和欣赏都看成形相的直觉，而形相的直觉不能同时带有概念的思想，所以他以为批评的态度和美感的态度是不相容的。既用批评就须用思想；既用思想，就不复是直觉，心里所有的便是概念而不是单纯的意象。克罗齐曾说：“诗人死在批评家里面。”意思就是指直觉与思想不相容。不过这里所谓“批评”是用它的习惯的字义。克罗齐的门徒斯宾干(Spingarn)把“批评”的习惯的字义(就是“判断”)丢开，把它看作与“欣赏”同义。于是欣赏固然是创造，批评也是创造了。这个“批评即欣赏，亦即创造”学说在近代影响很大，攻击它的人也很多，平心而论，它确有不能完全使人满意的地方。

粗略地说，艺术活动可以分为(一)创造(二)传达(三)欣赏(四)批评四种。创造指心中直觉到一个形相，这就是说，造成一个意象，例如姜白石在下笔之前心中所酝酿成的“数峰清苦，商略黄昏雨”一句词的意境，这就是通常所谓“腹稿”，苏东坡所谓“成竹在胸”，我们在上文所说的艺术品的精神方面。传达指选择一种符号把心中的意象外射出来，留一个固定的具体的痕迹，可以传给别人看，这就是把诗写在纸上，把画涂在壁上，把乐谱

成调子，例如姜白石的“数峰清苦商略黄昏雨”九个字。传达的活动就是通常所谓“表现”(expression)，传达的结果就是通常所谓“作品”，我们在上文所说的作品的物质方面。欣赏指见到作品而悟到作品所表现的意象和情趣，这层包含了解在内，例如读上文所引的姜白石的一句词而尝到词中的滋味。批评则于了解欣赏之后，对于作品加以估价，判断它是美还是丑，或是美到某种程度。

一般学者攻击克罗齐派美学，理由不外两点：第一，他没有顾到传达，第二，他没有顾到批评所必顾到的价值问题。其实克罗齐对于这两点也并非没有顾到，不过他的说法与一般说法不同。现在把这两层分开来说。

一般人所谓“创造”或“表现”实在都是指“传达”，就是取一种艺术媒介(medium)把在內的意象表达达到外面来，成为一种“作品”。克罗齐则以为创造或表现完全是在內的活动。心里直觉到一个形相，就是创造，就是表现，也就是艺术。至于传达并不能算是创造或表现，也不能算是美感的活动，它只是把心中已酝酿成的艺术用符号翻译出来。传达出来的有形迹可求的作品只是一种“物理的事实”(physical fact)。这种物理的事实绝对不应与艺术相混。艺术即直觉，一不带概念的思想，二不带实用的目的。把在內的艺术变成在外的物理的事实，就要用概念的思想，例如选择媒介及考虑技巧等等；其次它也要带有实用目的，例如要传达给别人欣赏，要谋名谋利，要求同情等等。艺术是一种心灵的活动，不是一种物理的事实，所以艺术不能用物理的机械的方法构造起来。堆字积句不能成诗，所以排字匠不是诗人；量形称石，不能成雕像，所以运像的搬夫不是雕刻师。艺术品是物理的事实，可以买卖授受；艺术是心灵的活动，不能买卖授受。

你尽管以重价买一幅拉斐尔的真迹，如果你不能欣赏，它对于你只是一件“物理的事实”而不能算是艺术。

克罗齐要着重艺术是心的活动一层道理，所以把翻译在内的意象为在外的作品（即传达）一事实看得太轻。在他看，心里直觉到一种形相或是想见一个意象，就算尽了艺术的能事。真正艺术家都是自言自语者。没有心思要旁人也看见他所见到的意象。如果他有意要把这个意象描绘出来成作品，目的是在为自己备忘或是传达给别人，他便已变为实用人了。克罗齐并不承认传达本身是创造，或是艺术的活动。

这种见解显然是太偏激一点。第一，每个人都能用直觉，都能在心中想见种种意象，但是每个人不都是艺术家。为什么呢？艺术家除着能“想象”（这是他与一般人相同的）以外，还要能把所想的“象”表现在作品里（这是他所独有的本领）。艺术家决不能没有艺术作品。我胸中尽管可以想象出许多很美的“成竹”，但是到我蘸墨挥毫时，我的心里意象不能支配我的筋肉活动，手不从心，无论如何出力，也不能把它画在纸上，我所画出来的和我心里所想象出来的完全是两回事。这就因为我不是画家，没有传达的技巧。因为没有传达的技巧，我所以不能把心里所想象出来的外射于作品。从此可知传达对于艺术是一种很重要的活动。

替克罗齐辩护的人们也许说：这番话虽有道理，可是并不能推翻“创造是直觉的在内的，传达是实用的在外的”一个根本的分别。但是克罗齐的学说还有一个更大的毛病，就是他没有顾到艺术家在心里酝酿意象时，常不能离开他所常用的特殊媒介或符号。比如说所想到的意象是一棵竹子，这个意象可写为诗，可写为画，可雕为像，甚至于可表为音乐和跳舞的节奏。从表面看，我们说意象是同一的，因为所用的媒介或符号不同，所以产生不

同的作品。其实不同的作品所表现传达的意象并不能同一，画家想象竹子时要连着线条颜色阴影一起想，诗人想象竹子时要连着字的声音和意义一起想，音乐家想象竹子时要连着声调节奏一起想，其余类推。这就是说，克罗齐所谓直觉或创造和他所谓传达或“物理的事实”在实际上是不能分开的。由创造到传达，并非由甲阶段走到一个与甲完全不同的而且不相干的乙阶段。创造一个意象时，对于如何将该意象传达出去，心里已经多少有些眉目了。这个道理在做诗文时更容易见出。做诗文所用的媒介或符号是语言文字。做诗文的人们很少有（也许绝对没有）离开语言文字而运思的。创造与传达所用的媒介物常相依为命。我们只稍留心艺术发达史，就知道这个道理。古希腊的建筑用长石条，以柱为重，古罗马的建筑兼用泥石混合物，以墙及顶为重，中世纪哥特式轻墙重窗及顶，须以柱斜撑高顶的重量，结果造成三种不同的艺术作风。这三种作风固然与时代背景有关系，但是也有一部分因为媒介的不同。不必远说，我们只看看用文言作诗文和用白话作诗文的分析，就可以知道传达所用的媒介往往可以支配传达以前的“意匠经营”。

由想象常受媒介影响一个事实看，传达虽大体是“物理的事实”而实不全是“物理的事实”。还有一层，创造意象受传达的影响还不仅在媒介，最重要的还在心理的背景。想出意象来预备传达出去，和想出意象不预备传达出去，心理的背景大不相同，一个受社会影响支配，一个不受社会影响支配。照克罗齐说，艺术家都是自言自语者，没有把自己的意境传达给别人的念头，因为同情名利等等都是艺术以外的东西。这固然是一部分的真理，但却不是全部真理，艺术家同时也是一种社会的动物，他有意无意之间总不免受社会环境影响，艺术的动机自然须从内心出发，



但是外力可以刺激它，鼓励它，也可以箝制它，压抑它。风气的势力之大实非我们意料所及。如果英国伊利莎白时代，戏剧不是最流行的娱乐，莎士比亚也许不会写出他的许多杰作，如果拜伦生在十八世纪初叶，他也许和蒲柏做同样的假古典派的诗。每时代的文学风格都与当时社会背景有关，我们只稍研究文学史就可以知道。人是社会的动物，到能看出自我和社会的分别和关联时，总想把自我的活动扩张为社会的活动，使社会与自我同情。同情心最原始的表现是语言，艺术本来也是语言的一种。没有社会就没有语言，也就没有艺术。有一派心理学家(如Baldwin)以为艺术起于“自炫的本能”，固然太看重艺术的社会性，其实也不无真理。艺术家有时虽看轻社会，鄙视它没有能力欣赏较高的艺术，但是心中仍不免悬有一种未来的理想的同情者。钟子期死后伯牙就不再鼓琴，这真是艺术家的坦白。有些人知道“千秋万岁名，寂寞身后事”，所以把作品“藏之名山，传之其人”。这种同情心的需要并不减低艺术的身分，而且艺术可珍贵的地方也就在此。几千年前或几万里外的一个人的心里的灵光一闪烁，还能在我们心里引起共鸣反应，这种“不朽”是多么伟大！克罗齐派学者把艺术完全看成个人的，否认传达与艺术有密切关系，就没有见出这种伟大。他们的毛病在用谨严的逻辑把整个的人分析为“美感的人”“实用的人”“科学的人”等等，忘记人是一个完整的有机体，不是用逻辑方法所构成的机械。“美感的人”与“科学的人”和“实用的人”在理论上虽有分别，而在实际上是不能分割开来的。

#### (C) 价值的问题

英国心理学派批评家理查兹(I. A. Richards)说过：“批评学说所依靠的台柱有两个，一个是价值的讨论，一个是传达的讨



论。”关于传达的讨论，克罗齐的学说不甚圆满，已如上述。现在我们来看他对于价值的讨论结果如何。所谓价值就是好坏美丑的问题。比如看到一本艺术作品，我们可以说：这是丑的或是美的么？我们能够比较两个作品，说这个比那个更美么？如果能够，这美丑的标准是如何定出来的呢？

严格地说，克罗齐的美学中不能有价值问题。因为批评价值，被评判的对象一定是人人看得见，觉得着的。在艺术方面，这种被批评的对象通常是作品。克罗齐否认传达为艺术的活动，否认传达出来的东西为艺术，他所谓艺术完全是含蓄在心里的意象，那是除自己以外，没有旁人能看得见的，所以旁人无法可以评判他的好坏美丑。就这一层说，我们可以见出克罗齐抹煞传达的另一个毛病，就是抹煞传达，势不能不同时抹煞价值。他着重创造和欣赏的同一，忘记创造者和欣赏者有一个重要的分别。创造者直觉形相时所凭藉的是自己的切身经验，欣赏者将原形相再造出来时所凭藉的第一是创造者所传达出来的作品。就创造者说，美丑固可在形相本身见出，而就欣赏者说，形相的美丑必须于作品的美丑见出。普通所谓“批评”不仅批评意象本身(内容)的价值，尤其要批评该意象的传达或表现(形式)是否恰到好处。这就是说，批评的对象不仅在意象本身而尤其在意象的传达方式。克罗齐否认作品为艺术，而欣赏者就失去被批判的对象了。

再近一层说，单论未传达出来的形相或意象，它能否有美丑的分别呢？克罗齐也承认艺术的特殊价值是美，犹如善是伦理的特殊价值，真是科学的特殊价值。在他看，“美就是成功的表现，或则说得更干脆一点，就是表现，因为没有成功的表现并非表现”。丑则为“没有成功的表现”。美是绝对的，没有程度的分别。凡是直觉都是表现，都是艺术，凡是艺术都是美的。大艺术

家的直觉和一般人的直觉只在分量上有分别，在性质上并无分别。我们不能说这个艺术作品比那个更美。如果莎士比亚的《李尔王》悲剧是完美的表现，如果他的某一首十四行诗也是完美的表现，我们就不能说那部悲剧比那首十四行诗更美更伟大。这个说法在事实上固不能使人满意，在名理方面也很多毛病。克罗齐的美学可以用下列方程式总结起来：

直觉 = 表现 = 创造 = 欣赏 = 艺术 = 美

这个等式表面虽承认美的实在，实际上则根本推翻美丑的分别。凡是艺术都必为成功的表现，都必定美，没有成功的表现就不是艺术，那末，丑（没有成功的表现）就须落在艺术范围之外，既是艺术就不能拿“丑”字去形容了。克罗齐如果彻底，他只能承认艺术与非艺术的分别，而在艺术范围之内，不能承认美与丑的分别。这样一来，艺术范围之内便无所谓价值问题了。

## 论小品文(一封公开信)

——给《天地人》编辑徐先生

徐先生：

承你两次赐信，嘱为《天地人》写一点稿子，想来想去，找不到一个合式的题目。我近来因为讲一门关于艺术和诗的理论的功课，研究一些陈腐干燥的问题，动笔一写，就是经院气十足的长篇大论。这种文章理应和一般油印的讲义享受同样的命运，我虽然敢拿它来献丑，恐怕读者也还是以看油印讲义的心情对待它。这种心情你知道也许比我更清楚，用不着说。我常觉得文章只有三种，最上乘的是自言自语，其次是向一个人说话，再其次是向许多人说话。第一种包含诗和大部分文学，它自然也有听众，但是作者用意第一是要发泄自己心中所不能发泄的，这就是劳伦斯所说的“为我自己而艺术”。这一类的文章永远是真诚朴素的。第二种包含书信和对话，这是向知心的朋友说的话，你知道我，我知道你，用不着客气，也用不着装腔作势，象法文中一个成语所说的“在咱们俩中间”(entre nous)。这一类的文章的好处是家常而亲切。第三种包含一切公文讲义宣言以至于《治安策》《贾谊论》之类，作者的用意第一是劝服别人，甚至于在别人面前卖弄自己。他原来要向一切人说话，结果是向虚空说话，没有一个

听者觉得话是向他自己说的。这一类的文章有时虽然也有它的实用，但是很难使人得到心灵默契的乐趣。这三种文章之中，第一种我爱读而不能写，第三种我因为要编讲义，几乎每天都在写，但是我心里实在是厌恶它，第二种是唯一的使我感觉到写作乐趣的文章。我的最得意的文章是情书，其次就是写给朋友说心里话的家常信。在这些书信里面，我心里怎样想，手里便怎样写，吐肚子直书，不怕第三人听见，不计较收信人说我写得好，或是骂我写得坏，因为我知道他，他知道我，这对于我是最痛快的事。

徐先生，我说了这一番话，只是要向你告罪，我没有替你写篇文章，只写这封信给你来代替。上面的帽子太长了，反正我在写信，一写就写出许多废话，你如果嫌啰嗦，也是你自惹的。我和你似乎还没有见过面，但是你既写信给我，我既写信给你，我就要向你要求通信人所应有的相互的亲密和自由，容许我直说！容许我乱说！信既写给你，就是你的所有品，前面虽注明“公开”字样，你公开与否，那也完全是你的事。

你主编的《天地人》还没有出世，我不知道它的性质如何。你允许我们把它弄得比《人间世》较少年。这叫我想起《人间世》以及和《人间世》一模一样的《宇宙风》。你和这两个刊物的关系似乎都很深。《天地人》虽然比它们“较少年”，是否也还是它们的姐妹？《人间世》和《宇宙风》里面有许多我爱读的文章，但是我觉得它们已算是尽了它们的使命了，如果再添上一个和它们同性质的刊物，恐怕成功也只是锦上添花，坏就不免画蛇添足了。

《人间世》和《宇宙风》所提倡的是小品文，尤其是明末的小品文。别人的印象我不知道，问我自己的良心，说句老实话，我对于许多聪明人大吹大擂所护送出来的小品文实在看腻了。我

在《人间世》里也忝在特约撰述人之例，它和《宇宙风》的执笔者大半是我敬仰的朋友们，如果我对于他们表示不满，徐先生，你知道，我决不是一个恶意的批评者。我们要知道怎样爱护一个朋友，使他在脑子里常留一个好印象；我们也要知道怎样爱护一样爱吃的菜或爱玩的东西，别让我们觉得它腻，因而生反感。我的老妈子看见我欢喜吃菠菜，天天给菠菜我吃，结果使我一见到菠菜就生厌。《人间世》和《宇宙风》已经把小品文的趣味加以普遍化了，让我们歇歇口胃吧。

我从前颇爱看康南海的字，后来看到许多人模仿康南海写的字，皮貌未尝不象，但是总觉得它有些俗滥，因此我现在对于康南海字的情感也淡薄了许多。我对于晚明小品文也有同样的感觉，它自身本很新鲜，经许多人一模仿，就成为一种滥调了。我始终相信在艺术方面，一个人有一个人的独到，如果没有独到，专去模仿别人的一种独到的风格，这在学童时代做练习，固无不可，如果把它当作一种正经事业做，则似乎大可不必。中国人讲艺术的通病向来是在创造假古董。扬雄生在汉朝，偏要学周朝人说话，韩愈生在唐朝，偏要学汉朝人说话，归有光生在明朝，方苞生在清朝，偏都要学汉唐人说话。“古文”为世诟病，就因为它是假古董，我们生在二十世纪，硬要大吹大擂地捧晚明小品文，不是和归有光、方苞之流讲“古文”的人们同是闹制造假古董的把戏吗？归方派古文家和现在晚明小品文的信徒都极力向“雅”字方面做，他们所做到的只是“雅得俗不可耐”。要雅须是生来就雅，学雅总是不脱俗。嵇康谈忍小便的话不失其为雅，因为它是至性流露的话，一般吟风弄月的话学雅而落俗套，因为它是无个性的浮腔滥调。西施有心病捧心而颦，自是一种美风姿；东施无心病而捧心效颦，适足见其丑拙。制造假古董，无论它所称的时



代是汉唐或是晚明，都不免使人生捧心效颦之感。

我并不敢菲薄晚明小品文，但是平心而论，我实在不觉得它有什么特别胜过别朝的小品文的地方，我觉得《檀弓》、《韩诗外传》，《史记》的列传，《世说新语》以及《汉魏丛书》里面许多作品也各别有风趣，我尤其不相信袁中郎的杂记比得上柳子厚，书信比得上苏东坡。我并不反对少数人特别嗜好晚明小品文，这是他们的自由，但是我反对这少数人把个人的特殊趣味加以鼓吹宣传，使它成为弥漫一世的风气。无论是个人的性格或是全民族的文化，最健全的理想是多方面的自由的发展。晚明式的小品文聊备一格未尝不可，但是如果以为“文章正轨”在此，恐怕要误尽天下苍生。专拿一个时代的风格做艺术的最高理想，这在中国也是自古有之。李梦阳、何景明之流拼命学唐诗，清末江西派诗人拼命学宋诗，他们的成绩何如呢？

“小品文”向来没有定义，有人说它相当于西方的essay。这个字的原义是“尝试”，或许较恰当的译名是“试笔”，凡是一时兴到，偶书所见的文字都可以叫做“试笔”。这一类文字在西方有时是发挥思想，有时是抒写情趣，也有时是叙述故事。中文的“小品文”似乎义涵较广。凡是篇幅较短，性质不甚严重，起于一时兴会的文字似乎都属于小品文，所以书信游记书序语录以至于杂感都包含在内。如果照这样看，中国书属于“集”部的散文可以说大部分都是小品文。从汉朝以后，中国文人大部分都在这种小品文上面做工夫。现在一般人特别推尊小品文，也可以说是沿袭中国数千年来的一种旧风尚。这种旧风尚实在暴露中国文学的一个大缺点，就是缺乏伟大艺术所应有的“坚持的努力”。我并非说作品的价值大小完全可以篇幅长短为准。但是拿中国文学和欧洲文学相较，相差最远的是大部头的著作，这是无可讳言

的。写一部《红楼梦》比写一篇《杜秋娘传》，写一部《西厢记》比写一篇《会真记》，都需要较大的“坚持的努力”，这也是大家所公认的事实。中国文人没有多创造类似《红楼梦》《西厢记》之类的长篇大作，原因固然很多，我以为其中之一就是太看重小品文。他们的精力大部分在小品文中消磨去了，所以不能作较大的企图。现在我们的新兴文艺刚展开翅膀作高飞远举的准备，我们又回到旧风尚去推尊小品文，在区区看来，窃期期以为不可。

现在一般文人偏向小品文，小品文又偏向“幽默”一条路走。小品文本身不是一件坏事，幽默本身也不是一件坏事。但是我相信幽默要有一个分寸，把这个分寸辨别恰到好处，却是一件极难的事。说高一点，陶潜和杜甫有他们的幽默，说低一点，平津说相声的焦德海和他们的同行也有他们的幽默。现在一般小品文的幽默究竟近于哪一个极端呢？滥调的小品文和低级的幽默合在一起，你想世间有比这更坏的东西么？极上品的幽默和最“高度的严肃”往往携手并行；要想一个伟大的文学产生，我们必须有“高度的严肃”，我们的小品文的幽默是否伴有这种“高度的严肃”呢？我理想中的中国文学刊物是和英国的 London Mercury 与 Criterion 及法国 Nouvelle Revue Francaise 相类似的，但是我所见到的中国文学刊物每使我联想到 Punch 和 John O' London 之类的杂志。徐先生，如果你明白我心里的怅惘和忧虑，你也许能原谅我向你叨叨不休地表白一种愚拙的希望吧？

徐先生，你是一个文学刊物的编辑者，你知道，在现代中国，一个有势力的文学刊物比一个大学的影响还要更广大，更深长。这是否是一个好现象，我不敢断定。我所敢断定的你们编辑者实在负有一种极重大的责任。你们的听众，在这文盲遍地的中国，也往往有几十万人之多，你们是青年所敬仰的先进作者，你们的

笔杆略一摇动，就有许多人跟着你们想，读你们所爱读的书，做你们所爱做的文章，你们是开导风气者。但是，徐先生，在一个无判别抉择力的群众中开导风气，有它的功劳，也有它的危险。你们高唱小品文，别人就会忘记小品文以外还有较重大的文学事业；你们高唱晚明小品文，别人就会忘记晚明以外的小品文也还值得一读。自然，小品文也是文学中的一格，晚明小品文也是小品文中的一格，都有存在的价值，你们欢喜它，是你们的自由，但是如果把它鼓吹成为风气，这就怕不免有所忧惧的危险了。“始作俑者，其无后乎！”徐先生，这是多么可怕的一个警告！

北平仍在罢课期中，闲时气闷得很，我到东安市场书摊上闲逛，看见“八折九扣”的书中《袁中郎全集》和《秋水轩尺牍》《鸿雪因缘》之类的书籍摆在一块，招邀许多青年男女的好奇视线。你们编辑的刊物和“晚明小品”之类的书籍也就在隔壁，虽然是封面装璜比较来得精致一些。我回头听到未来大难中的神号鬼哭，猛然深深地觉到我们的文学和我们的时代环境间的离奇的隔阂。徐先生，你允许我们使《天地人》比较少年，你知道我多么热烈地希望你能实践这个允许啊！

光 潜

1936年1月7日深夜

## 理想的文艺刊物

这是一种新刊物。照例，一种新刊物在与读者初次见面时，常有一篇宣言，表示它的态度和希望。宣言最易流为官样文章，所以有些聪明的编辑者索性免去这个俗套，让读者自己去揣摩刊物的性格，不加一句介绍语。

这种缄默固然有它的方便，有时却也不免是老于世故者的骑墙伎俩。在易惹是非的时代，最聪明的处世法是始终维持一种暧昧游离的态度，替自己留一个在利害关头可以转变或闪避的余地。不过在思想方面和在行为方面一样，心里那样想而口里不那样说，或是心里想着而口里不说出它所应该说的话，都不免是违背良心。语言是思想的外现，淆乱语言或禁锢语言结果必至于淆乱思想与禁锢思想。口里乱说，心里也就乱想；口里不说，心里也就不想。一个不诚实的无勇气的人无论是在思想或在文艺方面都决不会有成就。“怕惹是非”是我们中国人的智慧。大家既不肯惹是非，世间就不复有是非了。思想界的混浊与沉闷全是“怕惹是非”的怯懦心理所酿成的。

我们所呈献给诸位读者的是一种文艺刊物，开头就提到思想问题，诸位或许不以为它是题外话。在现代中国，我们一提到文艺，就要追问到思想。这是不可避免的。在任何时代，文艺多少

都要反映作者对于人生的态度和他的特殊时代的影响。各时代的文艺成就大小，也往往以它从文化思想背景所吸收的滋养料的多寡深浅为准。整部的文学史，无论是东方的或西方的，都是这条原则的例证。十九世纪所盛行的“为文艺而文艺”的主张是一种不健全的文艺观，在今日已为多数人所公认。并且，无论它是否健全，它究竟有一个思想上的出发点。每种文艺观都必同时是一种人生观，所以“为文艺而文艺”的信条自身就隐含着一种矛盾。

着重文艺与文化思想的密切关联，并不一定走到“文以载道”的窄路。从文化思想背景吸收滋养，使文艺植根于人生沃壤，是一回事；取教训的态度，拿文艺做工具去宣传某一种道德的、宗教的或政治的信条，又另是一回事。这个分别似微妙而实明显。从历史的教训看，文艺上的伟大收获都有丰富的文化思想做根源，强文艺就范于某一种窄狭信条的尝试大半是失败。有许多人没有认清这里所着重的分别，因而推演到两种相反而都错误的结论。一派人抓住文艺与人生的密切关联，以为文艺既是人生的表现，也就应该是人生的改善工具；换句话说，它的功用应该在宣传，一种文艺不宣传什么，对于人生就失去它的价值。另一派人看到“文以载道”说的浅陋，以为文艺是想象的、创造的，功用只在表现而不在宣传，所以一个文艺工作者可以自封在象牙之塔里面，对于他的时代可以是超然的，漠不关怀的，用不着理会什么文化思想。

这两派看法恐怕都是老鼠钻牛角，死路一条。在现时的中国文艺界，我们无论是右是左，似乎都已不期而遇地走上这条死路。一方面，中国所旧有的“文以载道”一个传统观念很奇怪地在一般自命为“前进”作家的手里，换些新奇的花样而安然复活着。文艺据说是“为大众”、“为革命”、“为阶级意识”。另一方



面，一般被斥为“落伍”的作家感到时代潮流的压迫，苦于左右做人难，于是对于时代起疑惧与厌恶，抱“与人无争”的态度而“超然”起来。结果是我们看得见的。搬弄名词，呐喊口号，没有产生文学；不搬弄名词，呐喊口号，也没有产生文学。失败的原因是异途而同归的。大家都缺乏丰富的文化思想方面的修养。对于现代文化思想的努力，“落伍”者固然“落伍”，“前进”者亦未必真正“前进”。一个作家的精神产业往往只限于几部翻译的小说集，实际人生的经验只限于都会中小知识阶级的来往，他的光阴大半要费在写稿谋生活。这样贫瘠的土壤如何能希望丰富的收获呢？

许多人对于我们的时代颇感到骄傲，以为这是中国文化思想上的一个大转机，一种“文艺复兴”，一种新思想与新人生观的勃起。他们希冀这伟大的时代理应产生一种伟大的文学；同时，他们看到目前所流行的文艺作品，又不免颓然失望。“设法知道你自已”，希腊人很谨慎地警告我们；“人岂不自知”？我们很自负地夸耀自己的审察力。站在这个时代里面，想看清它的成就或失败以及它所应走的路向，和“自知”有同样的困难，同样地容易发生幻觉。我们缺乏精确审视所必须的冷静与透视距离。唯一的可以纠正过于放大或缩小的看法的根据是历史上的类似事实，而这种根据又有它的限度，因为严格说来，历史是从不复演的。不过有一点我们似乎可以看得清楚，就是中国新文化运动至多才不过有四五十年的历史，而这四五十年的期限在一个文化进展的途程上，所含的意义尽管极重大，所占的阶段实在非常短促渺小。在四五十年中，一个极大的政治变动可以由发生而完成，一个极大的文化运动则至多可以稍见端倪。我们试想想：四五十年的光阴在欧洲文艺复兴的初期算得什么？在中国佛教流布的初

期又算得什么？我们要承认文化运动现在还在它的幼稚期。

我们着重这一点人人皆知的事实，用意并不在替我们的平凡成就辩护，而在指出我们今后努力所应取的态度。是幼稚期就应该把它当作幼稚期看待。“欲速则不达”。“揠苗助长”，叫年青人勉强学老年人，无论是对于个人教育，或是对于整个的文化运动，都是危险的。

从历史的教训看，文化思想的进展大半可略分为两期，——生发期与凝固期。在生发期中，一种剧烈的社会变动或是一种崭新的外来影响给思想家以精神上的刺激与启发，扩大他们的视野，使他们对于事物取新颖的看法，对于旧有文化制度取怀疑、攻击，或重新估价的态度。这种从传统习惯解放过来的思想常无所拘泥地向各方面探险，伴着高度的兴奋、热诚与活力。惟其不拘一轨，所以纷歧、磨擦、冲突、斗争都是常有的事；惟其含有强壮的活力，所以在纷歧冲突之中，各派思想仍能保持独立自由的尊严，自己努力前进而同时也激动敌派思想努力前进。这种生发期愈延长，则思想所达到的方面愈众多，所吸收的营养愈丰富，所经过的磨擦锻炼愈彻底，所树立的基础也就愈坚实稳固。一种文化思想除非是到了没落死灭，它总不能完全脱离它的生发期。不过少壮时代“狂飚突进”式的生发则往往达到某一种限度就底止。由同趋异，由单一趋杂多，是一种新文化刚生发的现象；由异趋同，由杂多趋单一，是那种文化已成熟的现象。人类心灵常需要综合，把繁复的事态加以简单化，所以每种文化思想在生发初期所有的纷歧和矛盾到后来常逐渐融化在一个兼容并包的新系统里面。黑格尔的辩证公式似可应用到这里。由辩证式中的正反对峙的阶段到它的综合阶段，那种文化思想就已由生发期转入凝固期了。在凝固期中，新传统已成立，前一期的兴奋、热诚与活力已锐减，

一般学者都乐业守成，对于前人的造就加以发辉光大，对于已树立起的基础加以补苴罅漏，纵然偶有新的开发，也是遵照已成的传统所指定的路向。新传统成为一种统一的中心势力。在这种势力蔓延之下，新的相反的思想动向不容易起来；纵然起来，也会被认为异端邪说而受摧残扑灭。传统的势力愈稳定，纷歧冲突愈少，活力愈降低，则生发亦愈不易。所以一种文化思想的凝固期同时也就预兆它的衰落期。

这是文化思想进展的公例。如果举例证，纪元前六世纪至四世纪是希腊文化思想的生发期，亚力山大时代与罗马时代是它的凝固期；纪元后一世纪至五世纪为耶教文化思想在欧洲的生发期，（圣奥古斯丁是一个分水线），六世纪至十三世纪为它的凝固期；十四至十五世纪为文艺复兴所代表的文化思想的生发期，十七至十八世纪为它的凝固期；十八至十九世纪为近代科学及工商业文化的生发期，现世纪似已转入它的凝固期。在中国方面，因为社会稳定长久而外来的影响少，文化思想起伏的波折比较单调。殷周时代无疑地是它的生发期。从汉一直到清，粗略地说，都可以说是儒家文化思想的凝固期。虽然在汉朝有一个道家思想勃兴的时期，在六朝有一个佛教文化思想流布的时期，它们都只能算是伏流，它们的存在和蔓延多少都藉着与儒家思想主潮合流而同汇到叫做“中国文化思想”的大海。现在我们新受西方文化思想的洗礼，几千年来儒家文化思想的传统突遭动摇，几千年来根深蒂固的社会制度也在剧烈地转变，这种一发千钧的时会应该是中国新文化思想生发期的启端。

这一点历史变迁大势的认识能给我们什么一种教训呢？它教我们在努力之中应有相当的忍耐，把眼光放远，把脚步放稳。我们所处的是新文化思想的生发期而不是它的凝固期。它还是一个

胎儿，且让它多吸收营养，生发滋长，不必施行不自然的堕胎手术，使它因流产而夭折。我们应该尽量地延长生发期，不让我们努力孕育殷勤期待的新文化思想老早就“沟渠化”，就走上一条窄狭的路，就纳入一个固定的模型，就截断四方八面的灌溉。

我们刚从旧传统的桎梏解放过来，现在又似在作茧自缚，制造新传统的桎梏套在身上，这未免太愚笨。新传统将来自然会成立的，我们不必催生堕胎。在任何方面，我们的思想成就都还很幼稚。如果把这幼稚的成就加以凝固化，它就到了止关。我们现在所急需的不是统一而是繁富，是深入，是尽量地吸收融化，是树立广大深厚的基础。

健全的人生观与文化观都应容许多方面的调和的自由发展。中世纪的苦行主义和清教主义不是健全的人生理想，就因为它要尽量地压抑摧残人性中某一部分而去伸张另一部分。封建制度的原形和变相不是健全的社会理想，就因为它尽量地剥削某一阶级而与另一阶级以过分的享受。英美所代表的工商业文化不是健全的文化理想，就因为它因尽量地希图物质上的富裕而失去精神方面的价值意识。它们是畸形的发展。就被发展的一方面说，那是臃肿；就被忽略的一方面说，那是残废。

前车之覆，后车之鉴。这是新文化思想的生发期，它不应该堕入畸形的发展。我们不妨让许多不同的学派思想同时在酝酿、骚动、生展，甚至于冲突斗争。我们用不着喊“铲除”或是“打倒”，没有根的学说不打终会自倒；有根的学说，你就唤“打倒”也是徒然。我们也用不着空谈什么“联合战线”，冲突斗争是思想生发所必需的刺激剂。不过你如果爱自由，就得尊重旁人的自由。在冲突斗争之中，我们还应维持“公平交易”与“君子风度”。造谣、谩骂、断章摘句做罪案，狂叫乱嚷不让旁人说话，



以及用低下手腕或凭仗暴力箝制旁人思想言论的自由——这些都不是“公平交易”，对于旁人是损害，对于你自己也有伤“君子风度”。我们应养成对于这些恶劣伎俩的羞恶。

这是我们对于文化思想运动的基本态度，用八个字概括起来，就是“自由生发，自由讨论”。我们相信文化思想方面的深广坚实的基础是新文艺发展所必需的条件。在目前中国，这种条件尚不充分。第一件急务是英国学者阿诺德所说的广义的批评，就是“自由运用心智于各科学问”，“无所为而为地研究和传播世间最好的知识与思想”，“造成新鲜自由的思想潮流，以洗清我们的成见积习”。

对于文艺本身，我们所抱的态度与对于文化思想的相同。中国的新文艺也还是在幼稚的生发期，也应该有多方面的调和的自由发展。我们主张多探险，多尝试，不希望某一种特殊趣味或风格成为“正统”。这是我们的新文艺试验时期。在试验时期，我们免不着要牺牲一点，要走些曲路甚至于错路，不能马上就希望有如何惊人的成就。不过多播下一些种子，将来会有较丰富的收获。在不同的趣味与风格并行不悖时，我们可以互相观摩，互相启发，互相匡正。在文艺方面，无论是对于旁人或是对于自己，冷静严正的批评都是维持健康的良药。有作用的谩骂和有作用的标榜都是“艺术良心”薄弱的表现。没有“艺术良心”，决不会有真正的艺术上的成就。别人的趣味和风格尽管和我们的背道而驰，只要他们的态度诚恳严肃，我们仍应表示相当的敬意。我们努力的方向尽管不同，但是“条条大路通罗马”，只要真正努力前进，大家终于可以殊途同归地替中国新文艺开发出一个泱泱大国。

根据这个信念，一种宽大自由而严肃的文艺刊物对于现代中



国新文艺运动应该负有什么样的使命呢？它应该认清时代的弊病和需要，尽一部分纠正和向导的责任；它应该集合全国作家作分途探险的工作，使人人在自由发展个性之中，仍意识到彼此都望着开发新文艺一个共同目标；它应该时常回顾到已占有的领域，给以冷静严正的估价，看成功何在，失败何在，作前进努力的借鉴；同时，它应该是新风气的传播者，在读者群众中养成爱好纯正文艺的趣味与热诚。它不仅是一种选本，不仅是回顾的而同时是向前望的，应该维持长久生命，与时代同生展；它也不仅是一种“文艺情报”，应该在陈腐枯燥的经院习气与油滑肤浅的新闻习气之中，辟一清新而严肃的境界，替经院派与新闻派作一种康健的调剂。

编者按：本文为作者主编的《文学杂志》发刊词，原题为《我对本刊的希望》。作者收入《我与文学及其他》时改为《理想的文艺刊物》，并曾略作修改。

## 从我怎样学国文说起

我学国文，走过许多迂回的路，受过极旧的和极新的影响。如果用自然科学家解剖形态和穷究发展的方法将这过程作一番检讨，倒是一件很有趣的事情。

我在十五岁左右才进小学，以前所受的都是私塾教育。从六岁起读书，一直到进小学，我没有从过师，我的唯一的老师就是我的父亲。我的祖父做得很好的八股文，父亲处在八股文和经义策论交替的时代。他们读什么书，也就希望我读什么书。应付科举的一套家当委实可怜，四书、五经、纲鉴、《唐宋八大家文选》、《古唐诗选》之外就几乎全是闾墨制义。五经之中，我幼时全读的是《书经》、《左传》。《诗经》我没有正式地读，家塾里有人常在读，我听了多遍，就能成诵大半。于今我记得最熟的经书，除《论语》外，就是听会的一套《诗经》。我因此想到韵文入人之深，同时，读书用目有时不如用耳。私塾的读书程序是先背诵后讲解。在“开讲”时，我能了解的很少，可是熟读成诵，一句一句地在舌头上滚将下去，还拉一点腔调，在儿童时却是一件乐事。这早年读经的教育我也曾跟着旁人咒骂过，平心而论，其中也不完全无道理。我现在所记得的书大半还是儿时背诵过的，当时虽不甚了了，现在回忆起来，不断地有新领悟，其中意味确是深长。

父亲有些受过学校教育的朋友，教我的方法多少受了新潮流的影响。我“动笔”时，他没有教我做破题起讲，只教我做日记。他先告诉我日间某事可记，并且指出怎样记法，记好了，他随看随改，随时讲给我听。有一次我还记得很清楚，宅旁发见一个古墓，掘出两个瓦瓶，父亲和伯父断定它们是汉朝的古物（他们的考古知识我无从保证），把它们洗干净，供在香炉前的条几上，两人磋商了一整天，做了一篇“古文”的记，用红纸楷书恭写，贴在瓶子上面。伯父提议让我也写一篇，父亲说：“他！还早呢。”言下大有鄙夷之意。我当时对于文字起了一种神秘意识，仿佛此事非同小可，同时也渴望有一天能够得上记古瓶。

日记能记到一两百字时，父亲就开始教我做策论经义。当时科举已废除，他还传给我这一套应付科举的把戏，无非是“率由旧章”，以为读书人原就应该弄这一套。现在的读者恐怕对这些名目已很茫然，似有略加解释的必要。所谓“经义”是在经书中挑一两句做题目，就抱着那题目发挥成一篇文章，例如题目是“知耻近乎勇”，你就说明知耻何以近乎勇，“耻”与“勇”须得一番解释，“近乎”两个字更大有文章可做。所谓“策”是在时事中挑一个问题，让你出一个主意，例如题目是“肃清匪患”，你就条陈几个办法，并且详述利弊，显出你有经邦济世的本领。所谓“论”就是议论是非长短，或是评衡人物，刘邦和项羽究竟哪一个高明，或是判断史事，孙权究竟该不该笼络曹操。做这几类文章，你都要说理，所说的尽管是歪理，只要能自圆其说，歪也无妨。翻案文章往往见得独出心裁。这类文章有它们的传统作法。开头要一个帽子，从广泛的大道理说起，逐渐引到本题，发挥一段意思，于是转到一个“或者曰”式的相反的议论，把它驳倒，然后作一个结束。这就是所谓“起承转合”。这类文章没有什么

文学价值，人人都知道。但是当作一种写作训练看，它也不是完全无用。在它的窄狭范围内，如果路走得不错，它可以启发思想，它的形式尽管是呆板，它究竟有一个形式。我从十岁左右起到二十岁左右止，前后至少有十年的光阴都费在这种议论文上面。这训练造成我的思想的定型，注定我的写作的命运。我写说理文很容易，有理我都可以说得出口，很难说的理我能用很浅的话说出来。这不能不归功于幼年的训练。但是就全盘计算，我自知得不偿失。在应该发展想象的年龄，我的空洞的脑袋被歪曲到抽象的思想工作方面去，结果我的想象力变成极平凡，我把握不住一个有血有肉有光有热的世界，在旁人脑里成为活跃的戏景画境的，在我脑里都化为干枯冷酷的理。我写不出一篇过得去的描写文，就吃亏在这一点。

我自幼就很喜欢读书。家中可读的书很少，而且父亲向来不准我乱翻他的书箱。每逢他不在家，我就偷尝他的禁果。我翻出储同人评选的《史记》、《战国策》、《国语》、西汉文之类，随便看了几篇，就觉得其中趣味无穷。本来我在读《左传》，可是当作正经功课读的《左传》文章虽好，却远不如自己偷着看的《史记》、《战国策》那么引人入胜。象《项羽本纪》那种长文章，我很早就熟读成诵。王应麟的《困学纪闻》也有些地方使我很高兴。父亲没有教我读八股文，可是家里的书大半是八股文，单是祖父手抄的就有好几箱，到无书可读时，连这角落里我也钻了进去。坦白地说，我颇觉得八股文也有它的趣味。它的布置很匀称完整，首尾条理线索很分明，在窄狭范围与固定形式之中，翻来覆去，往往见出作者的匠心。我于今还记得一篇《止于路宿》，写得真唯妙唯肖，入情入理。八股文之外，我还看了一些七杂八拉的东西，试帖诗、《楹联丛话》、《广治平略》、《事类统

论》、《历代名臣言行录》、《粤匪纪略》，以至于《验方新编》，《麻衣相法》，《太上感应篇》和牙牌起数用的词。家住在穷乡僻壤，买书甚难。距家二三十里地有一个牛王集，每年清明前后附近几县农人都到此买卖牛马。各种商人都来兜生意，省城书贾也来卖书籍文具。我有一个族兄每年都要到牛王集买一批书回来，他的回来对于我是一个盛典。我羡慕他有去牛王集的自由，尤其是有买书的自由。书买回来了，他很慷慨地借给我看。由于他的慷慨，我读到《饮冰室文集》。这部书对于我启示一个新天地，我开始向往“新学”，我开始为《意大利三杰传》的情绪所感动。作者那一种酣畅淋漓的文章对于那时的青年人真有极大的魔力，此后有好多年我是梁任公先生的热烈的崇拜者。有一次报纸误传他在上海被难，我这个素昧平生的小子在一个偏僻的乡村里为他伤心痛哭了一场。也就从饮冰室的启示，我开始对于小说戏剧发生兴趣。父亲向不准我看小说，家里除一套《三国演义》以外，也别无所有，但是《水浒传》、《红楼梦》、《琵琶记》、《西厢记》几种我终于在族兄处借来偷看过。因为读这些书，我开始注意金圣叹，“才子”、“情种”之类观念开始在我脑子里盘旋。总之，我幼时头脑所装下的书好比一个灰封尘积的荒货摊，大部分是废铜烂铁，中间也夹杂有几件较名贵的古董。由于这早年的习惯，我至今读书不能专心守一个范围，总爱东奔西窜，许多不同的东西令我同样感觉兴趣。

我在小学里只住了一学期就跳进中学。中学教育对于我较深的影响是“古文”训练。说来也很奇怪，我是桐城人，祖父和古文家吴挚甫先生有交谊，他所廩保的学生陈剑潭先生做古文也曾享一时盛名，可是我家里从没有染着一丝毫的古文派风气。科举围人，于此可见一斑。进了中学，我才知道有桐城派古文这么一



回事。那时候我的文字已粗清通，年纪在同班中算是很小，特别受国文教员们赏识。学校里做文章的风气确是很盛，考历史、地理可以做文章，考物理、化学也还可以做文章，所以我到处占便宜。教员们希望这小子可以接古文一线之传，鼓励我做，我越做也就越起劲。读品大半选自《古文辞类纂》和《经史百家杂钞》。各种体裁我大半都试作过。那时候我的摹仿性很强，学欧阳修、归有光有时居然学得很象。学古文别无奥诀，只要熟读范作多篇，头脑里甚至筋肉里都浸润下那一套架子，那一套腔调，和那一套用字造句的姿态，等你下笔一摇，那些“骨力”、“神韵”就自然而然地来了，你就变成一个扶乩手，不由自主地动作起来。桐城派古文曾博得“谬种”的称呼。依我所知，这派文章大道理固然没有，大毛病也不见得很多。它的要求是谨严典雅，它忌讳浮词堆砌，它讲究声音节奏，它着重立言得体。古今中外的上品文章似乎都离不掉这几个条件。它的唯一毛病就是文言文，内容有时不免空洞，以至谨严到干枯，典雅到俗滥。这些都是流弊，作始者并不主张如此。

兴趣既偏向国文，在中学毕业后我就决定升大学入国文系。我很想进北京大学，因为路程远，花费多，家贫无力供给，只好就近进了武昌高等师范学校。在武昌待了一年光景，使我至今还留恋的只有洪山的红菜薹，蛇山的梅花和江边几条大街上的旧书肆。至于学校却使我大失所望，里面国文教员还远不如在中学教我的那些老师。那位以地理名家的系主任以冬烘学究而兼有海派学者的习气，走的全是左道旁门，一面在灵学会里扶乩请仙，一面在讲台上提倡孔教，讲书一味穿凿附会，黑水变成黑海，流沙便是非洲沙漠。另外有一位教员讲《孟子》，在每章中都发见一个文章义法，章章不同，这章是“开门见山”，那章是“一针见

血”，另一章又是“拨茧抽丝”。一团乌烟瘴气，弄得人啼笑皆非。我从此觉得一个人嫌恶文学上的低级趣味可以比嫌恶仇敌还更深入骨髓。我在武昌却并非毫无所得，我开始发见世间有那么多书。其次，学校里有文字学一门功课，我规规矩矩地把段玉裁的《许氏说文解字注》从头看到尾，约略窥见清朝小学家们治学的方法。

塞翁失马，因祸可以得福。我到武昌是失着，但是我因此得到被遣送到香港大学的机会。这是我生平一个大转机。假若没有得到那个机会，说不定我现在还是冬烘学究。从那时到现在，二十余年之中，我虽没有完全丢开线装书，大部分工夫却花来学外国文，读外国书。这对于我学中国文，读中国书的影响很大，待下文再说，现在先说一个同样重要的事件，那就是“新文化运动”。大家都知道，这运动是对于传统的文化、伦理、政治、文学各方面的全面攻击。它的鼎盛期正当我在香港读书的年代。那时我是处在怎样一个局面呢？我是旧式教育培养起来的，脑里被旧式教育所灌输的那些固定观念全是新文化运动的攻击目标。好比一个商人，库里藏着多年辛苦积蓄起来的一大堆钞票，方自以为富足，一夜睡过来，满市人都宣传那些钞票全不能兑现，一文不值。你想我心服不心服？尤其是文言文要改成白话文一点于我更有切肤之痛。当时许多遗老遗少都和我处在同样的境遇。他们咒骂过，我也跟着咒骂过。《新青年》发表的吴敬斋的那封信虽不是我写的（天知道那是谁写的，我祝福他的在天之灵！），却大致能表现当时我的感想和情绪。但是我那时正开始研究西方学问。一点浅薄的科学训练使我看出新文化运动是必需的，经过一番剧烈的内心冲突，我终于受了它的洗礼。我放弃了古文，开始做白话文，最初好比放小脚，裹布虽扯开，走起路来终有些不自在；后来小脚逐渐变成天足，用小脚曾走过路，改用天足特别显得轻快，发

见从前小脚走路的训练工夫，也并不算完全白费。

文言白话之争到于今似乎还没有终结，我做过十五年左右的文言文，二十年左右的白话文，就个人经验来说，究竟哪一种比较好呢？把成见撇开，我可以说，文言和白话的分别并不如一般人所想象的那样大。第一就写作的难易说，文章要做得好都很难，白话也并不比文言容易。第二，就流弊说，文言固然可以空洞俗滥板滞，白话也并非天生地可以免除这些毛病。第三，就表现力说，白话与文言各有所长，如果要写得简炼，有含蓄，富于伸缩性，宜于用文言；如果要写得生动，直率，切合于现实生活，宜于用白话。这只是大体说，重要的关键在作者的技巧，两种不同的工具在有能力的作者的手里都可运用自如。我并没有发见某种思想和感情只有文言可表现，或者只有白话可表现。第四，就写作技巧说，好文章的条件都是一样，第一是要有话说，第二要把话说得好。思想条理必须清楚，情致必须真切，境界必须新鲜，文字必须表现得恰到好处，谨严而生动，简朴不至枯涩，高华不至浮杂。文言文要好须如此，白话文要好也还须如此。话虽如此说，我大体上比较爱写白话。原因很简单，语文的重要功用是传达，传达是作者与读者中间的交际，必须作者说得痛快，读者听得痛快，传达才能收到最大的效果。为作者着想，文言和白话的分别固不大；为读者着想，白话确远比文言方便。不过这里我要补充一句：白话的定义很难下，如果它指大多数人日常所用的语言，它的字和辞都太贫乏，决不够用。较好的白话文都不免要在文言里面借字借词，与日常流行的话语究竟有别。这就是说，白话没有和文言严密分家的可能。本来语文都有历史的赓续性，字与词有部分的新陈代谢，决无全部的死亡。提倡白话文的人们欢喜说文言是死的，白话是活的。我以为这话病很大，它使一般青年

读者们误信只要会说话就会做文章，对于文字可以不研究，对于旧书可以一概不读，这是为白话文作茧自缚。白话文必须继承文言的遗产，才可以丰富，才可以着土生根。

因为有这个信念，我写白话文，不忌讳在文言中借字借词。我觉得文言文的训练对于写白话文还大有帮助。但是我极力避免用文言文的造句法，和文言文所习用的虚字如“之乎者也”之类。因为文言文有文言文的空气，白话文有白话文的空气，除借字借词之外，文白杂糅很难得谐和。俞平伯诸人的玩艺只可聊备一格，不可以为训。

我对于白话文，除着接收文言文的遗产一个信念以外，还另有一个信念，就是它需要适宜程度的欧化。我从略通外国文学，就时时考虑怎样采取外国文学风格和文字组织的优点，来替中国文创造一种新风格和新组织。我写白话文，除得力于文言文的底子以外，从外国文字训练中也得了很不少的教训。头一点我要求合逻辑。一番话在未说以前，我必须把思想先弄清楚，自己先明白，才能让读者明白，糊里糊涂地混过去，表面堂皇铿锵，骨子里不知所云或是暗藏矛盾，这个毛病极易犯，我总是小心提防着它。我不敢说中国文天生有这毛病，不过许多中国文人常犯这毛病却是事实。我知道提防它，是得力于外国文字的训练。我爱好法国人所推崇的明晰。第二点我要求合文法。文法本由习惯造成，各国语文都有它的习惯，就有它的文法。不过我们中国人对于文法向来不大研究，行文还求文从字顺，说话就不免随便。中国文法组织有两个显著的缺点。第一是缺乏逻辑性，一句话可以无主词，“虽然”“但是”可以连着用。其次缺乏弹性，单句易写，混合句与复合句不易写，西文中含有“关系代名词”的长句无法译成中文，可以为证。我写白话文，常尽量采用西文的文法和语句组



织，虽然同时我也顾到中国文字的特性，不要文章露出生吞活剥的痕迹。第二点在造句布局上我很注意声音节奏。我要文字响亮而顺口，流畅而不单调。古文本来就很讲究这一点，不过古文的腔调必须哼才能见出，白话文的腔调哼不出来，必须念出来，所以古文的声音节奏很难应用在白话文里。近代西方文章大半是用白话，所以它的声音节奏的技巧和道理很可以为我们借鉴。这中间奥妙甚多，粗略地说，字的平仄单复，句的长短骈散，以及它们的错综配合都须得推敲。这事很难，成就距理想总是很远。

我主张中文要有“适宜程度的”欧化，这就是说，欧化须有它的限度，它不应和本国的文字的特性相差太远。有两种过度的欧化我颇不赞成。第一种是生吞活剥地模仿西文语言组织。这风气倡自鲁迅先生的直译主义。“我遇见他在街上走”变成“我遇见他走在街上”，“园里有一棵树”变成“那里有一棵树在园里”，如此等类的歪曲我以为不必要。第二种是堆砌形容词和形容子句，把一句话拖得冗长臃肿。这在西文里本不是优点，许多作者偏想在这上面卖弄风姿，要显出华丽丰富，他们不知道中文句字负不起那样重载。为了这个问题，我和一位朋友吵过几回嘴。我不反对文字的华丽，但是我不欢喜村妇施朱敷粉，以多为贵。

这牵涉到风格问题，“风格就是人格”。每个作者有他的特性，就有他的特殊风格。所以严格地说，风格不是可模仿的或普遍化的，每个作者如果在文学上能有特殊的成就，他必须成就一种他所独有的风格。但是话虽如此说，他在成就独有的风格的过程中，不能不受外来的影响。他所用的语言是大家所公用的，他所承受的精神遗产来源很久远，他与他的环境的接触影响到他的生活，就能影响到他的文章。他的风格的形成有他的特异点，也有他与许多人的共同点。如果把这共同点叫做



类型，我们可以说，一时代的文学有它的类型的风格，一民族的文学也有它的类型的风格。这类型的风格对于个别作家的风格是一个基础。文学需要“学”，原因就在此。象其它人类活动一样，文艺离不开模仿，不模仿而能创造，那是无中生有，不可想象。许多作家的厄运在不学而求创造，也有许多作家的厄运在安心模仿而不求创造。安于模仿，类型的风格于是成为呆板形式，而模仿者只是拿这呆板形式来装腔作势，装腔作势与真正文艺毫无缘分。从历史看，一个类型的风格到了相当时期以后，常易变成呆板形式供人装腔作势，要想它重新具有生命，必须有很大的新的力量来振撼它，滋润它。这新的力量可以从过去另一时代来，如唐朝作家撇开六朝回到两汉，十九世纪欧洲浪漫派撇开假古典时代回到中世纪；也可从另一民族来，如六朝时代接受佛典，英国莎士比亚时代接受意大利的文艺复兴。从整个的中国文学史看，中国文学的类型的风格到了唐宋以后不断地在走下坡路，我们早已到了“文敝”的阶段，个别作家如果株守故辙，虽有大力也无能为力。西方文化的东流，是中国文学复苏的一个好机会。我们这一个时代的人所负的责任真重大，我们不应该错过这机会。我以为中国文的欧化将来必须逐渐扩大，由语句组织扩大到风格。这事很不容易，有文学天才的人不一定有时间与精力研究西方文学，有时间精力研究西方文学的人也不一定有文学天才。假如我有许多年青作家的资禀，再加上丰富的生活经验，也许多少可以实现我的愿望。无如天注定了我资禀平凡，注定了我早年受做时文的教育，又注定了我奔波劳碌，不得一刻闲，一切愿望于是成为苦恼。

文学是人格的流露。一个文人先须是一个人，须有学问和经验所逐渐铸就的丰富的精神生活。有了这个基础，他让所见所闻

所感所触藉文字很本色地流露出来，不装腔，不作势，水到渠成，他就成就了他的独到的风格，世间也只有这种文字才算是上品文字。除着这个基点以外，如果还另有什么资稟使文人成为文人的话，依我想，那就只有两种敏感。一种是对于人生世相的敏感。事事物物的哀乐可以变成自己的哀乐，事事物物的奥妙可以变成自己的奥妙。“一花一世界，一草一精神。”有了这种境界，自然也就有同情，就有想象，就有澈悟。其次是对于语言文字的敏感。语言文字是流通到光滑污滥的货币，可是每个字在每一个地位有它的特殊价值，丝毫增损不得，丝毫搬动不得。许多人在这上面苟且敷衍，得过且过；对于语言文字有敏感的人便觉得这是一种罪过，发生嫌憎。只有这种人才有所谓“艺术上的良心”，也只有这种人才真正创造文学，欣赏文学。诗人济慈说：“看一个好句如一个爱人。”在恋爱中除着恋爱以外，一切都无足轻重；在文艺活动中，除着字句的恰当选择与安排以外，也一切都无足轻重。在那一刻中（无论是恋爱或是创作文艺），全世界就只有我所经心的那一点真实，其余都是虚幻。在这两种敏感之中，对于文人，最重要的是第二种。古今有许多哲人和神秘主义的宗教家不愿用文字泄露他们的敏感，象柏拉图所说的，他们宁愿在诗里过生活，不愿意写诗。世间也有许多匹夫匹妇在幸运的时会中偶然发见生死是一件沉痛的事，或是墙角一片阴影是一幅美妙的景象，可是他们无法用语言文字把心中的感触说出来，或是说得不是那么一回事。文人的本领不只在见得到，尤其在说得出。说得出，必须说得“恰到好处”，这需要对于语言文字的敏感。有这敏感，他才能找到恰好的字，给它一个恰好的安排。

人生世相的敏感和语言文字的敏感都大半是天生的，人力也可培养成几分。我在这两方面得之于天的异常稀薄，然而我对于

人生世相有相当的了悟，运用语言文字也有相当的把握。虽然是自己达不到的境界，我有时也能欣赏，这大半是辛苦训练的结果。我从许多哲人和诗人方面借得一副眼睛看世界，有时能学屈原、杜甫的执着，有时能学庄周、列御寇的徜徉凌虚，莎士比亚教会我在悲痛中见出庄严，莫里哀教会我在乖讹丑陋中见出隽妙，陶潜和华兹华斯引我到自然的胜境，近代小说家引我到人心的曲径幽室。我能感伤也能冷静，能认真也能超脱。能应俗随时，也能潜藏非尘世的丘壑。文艺的珍贵的雨露浸润到我的灵魂至深处，我是一个再造过的人，创造主就是我自己。但是，天！我能再造自己，我不能把接收过来的世界再造成一世界。莪菲丽雅问哈姆雷特读什么，他回答说：“字，字，字！”我一生都在“字”上做工夫，到现在还只能用“字”来做这世界里面的日常交易，再造另一世界所需要的“字”常是没到手就滑了去。圣约翰说：“太初有字，字和上帝在一起，字就是上帝。”我能了解字的威权，可是我常慑服在它的威权之下。原来它是和上帝在一起的。

## 附录一

### 《孟实文钞》序

这个小册子所搜集的杂文大半是近三年中零星发表的，其中也有几篇如《小泉八云》、《阿诺德》、《诗人的孤寂》等还是在海外做学生时代的试作。“文章千古事，得失寸心知”，这些杂文虽非“千古事”，它们没有什么好处，我自己却比旁人知道更清楚。我不让它们埋在破烂朝报里，除未能免俗之外，还有两个原因：

一、它们代表十年以来我的兴趣偏向，虽是一些散漫的论文，篇篇都有我在里面。它们可以说是一种单纯的精神方面的自传，虽是敝帚，亦足自珍。

二、它们所代表的趣味，虽不敢说是特殊的，和现在一般人的却也不尽同。我本来学心理学，后来半路出家研究文学，由文学名著转到文学理论和美学，我的研究对象特别是诗。这条路似乎是中国一般研究文学者所轻视的。他们的注意都集中在比较重要的创作方面。这本是应该的。但是我从专干创作的朋友们的谈话中，深深地觉得他们的理论——他们瞧不起理论，其实也还在讲理论，——往往缺乏极粗浅的逻辑线索和基本的事实依据。因此，我想如果有一部分人以约翰逊为前车之鉴，少做些The Vanity of Human Wishes之类的诗，多做些Preface to Shake-

speare 之类的论文,对于将来的文坛也许不至于毫无裨补。创作文学和研究文学原来是两回事。现在一般人似乎以为非创作就不足与谈研究,或以为创作之外无研究,这种见解固然妨碍研究的发展,对于创作自身,就长久之计说,也不见得有利益。文学和其他艺术在现代,似乎已离开“自然流露”的阶段而进行到“有意刻划”的阶段了,是具有“自意识”的了,要想把理论的研究一笔勾消,恐怕也很难吧。

这部小册子也并没有建设什么理论,不过它的趣味是偏向理论方面的。这几年中我在写一部《文艺心理学》和一部《诗论》,这些杂文是抽空儿写的。在那两部书里我用力对于文艺理论作有系统的研究,这些杂文多少流露一些做正经工作时的情趣和感想。

把这些杂文搜集在一块的兴头是沈从文和赵家璧两位先生惹起的。内子今吾帮助校改错字,也费了好些力。

1936年2月北平慈慧殿



## 附录二

### 小 泉 八 云

歌德曾经说过，作品的价值大小，要看它所唤起热情的浓薄。小泉八云(Lafcadio Hearn)值得我们注意，就在他对于人生和文艺，都是一个强烈的热情者。他所倾向的虽然是一种偏而且狭的浪漫主义，他的批评虽不免有时近于野狐禅，可是你读他的书札，他的演讲，他描写日本生活的小品文字，你总得被他的魔力诱惑。你读他以后，别的不说，你对于文学兴趣至少也要加倍浓厚些。他是第一个西方人，能了解东方的人情美。他是最善于教授文学的，能先看透东方学生的心孔，然后把西方文学一点一滴地灌输进去。初学西方文学的人以小泉八云为向导，虽非走正路，却是取捷径。在文艺方面，学者第一需要是兴趣，而兴趣恰是小泉八云所能给我们的。

\* \* \*

我说小泉八云是一个西方人，严格说起，这句话不甚精确。他的文学兴趣是超国界的，他的行踪是飘泊无定的，他的世系也是东西合璧的。论他的生平，他生在希腊，长在爱尔兰、法国、美国和西印度，最后娶了日本妇人，入了日本籍。论他的血统，他是一个混种之混种。他的父亲名为爱尔兰人，而祖先据说是罗马(Roman)人和由埃及浪游到欧陆的一种野人(gypsy)的后裔。

他的母亲名为希腊人，据说在血缘方面与阿拉伯人有关系。要明白小泉八云的个性，不可不记着他的血统。希腊的锐敏的审美力，拉丁人的强烈的感官欲与飘忽的情绪，爱尔兰人的诙诡的癖性，东方民族的迷离梦幻的直觉，四者熔铸于一炉，其结果乃有小泉八云的天才和魔力。他的著作中有一种异域(exotic)情调，在纯粹的英国人、法国人或任何国人的著作中都不易寻出的。

小泉八云的父亲是一个下级军官，驻扎在希腊的英属岛，因而娶下希腊女子。小泉八云出世未久，就随父母还爱尔兰。到了爱尔兰以后，刚离襁褓的小泉八云就落下生命苦海，飘泊终身了。他的家庭中遭遇种种惨变，父另娶，母再醮，他寄养在一个亲房叔祖母家，和他的父母就从此永远诀别了。他的亲属都是天主教徒，所以他自幼就受严厉的天主教的教育。他先进了一个英国天主教学校，据说因为好闹事，被学校斥退了。他在学校就以英文作文驰名。同学们因为他为人特别奇异，都喜欢同他顽。他的眼睛瞎了一个，就是在学校和同学们游戏打瞎的。后来他又转入法国天主教学校，所以他的法文很有根底。他生来是一个唯美主义者，对于宗教，始终格格不入。他在书札中曾提起幼时一段故事：

我做小孩时，须得照例去向神父自白罪过。我的自白总是老实不客气的。有一天，我向神父说：“据说厉鬼变成美人引诱沙漠中的虔修者，我应该自白，我希望厉鬼也应该变成美人来引诱我，我想我决定受这引诱的。”神父本来是一位道貌堂堂的人，不轻于动气。那一次，他可怒极了。他站起来说：“我警告你，我警告你永远莫想那些事，你不知道你将来会后悔的！”神父那样严肃，使我又惊又喜。因为我想他既然这样郑重其词，也许我所希望的引诱果然会实现罢！但

是俏丽的女魔们都还依旧留在地狱里！

如果到地狱里去，他能享美，他也乐意去的。这是他生平对于文艺的态度，在这幼年的自白中就露出萌芽了。在十六岁时，他的叔祖母破产，没有人资助他，他只得半途辍学，跑到伦敦去做苦工。在伦敦那样人山人海的城市中，一个孤单孱弱的孩子，如何能自谋生活？他有时睡在街头，有时睡在马房里。在一篇短文叫做《众星》(Stars)里面，有一段描写当时苦况说：

我脱去几件单薄衣服，卷成一个团子作枕头，然后赤裸裸地溜进马房草堆里去。啊，草床的安乐！在这第一遭的草床上我度过多少漫漫长夜！啊，休息的舒畅，干草的香气！上面我看着众星闪闪地在霜天中照着。下面许多马时时在那儿打翻叉脚。我听得见它们的呼吸；它们呼的气一缕一缕地腾到我面前。那庞大身躯的热气，把全房子通炙热了，干草也炙得很暖，我的血液也就流畅起来了，——它们的生命简直就是我的炉火。

在这种境界中，他能恬然自乐，因为“他知道天上那万千历历的繁星个个都是太阳，而马却不知道。”

他在伦敦度过两年，也没有人知道他究竟如何撑持住他的肚皮；更没有人知道他如何七翻八转，就转到纽约。此时他已十九岁了。当时英国人想发财的都到美国掘金山去。小泉八云是否也有这种雄心，我们不知道。我们所知道的只是那里没有财临到他去发。叨天之幸，他遇着一个爱尔兰木匠，叙起乡谊，两下相投，他就留在木匠铺里充一个走卒。不多时，他又转到辛辛那提。他

在三等车里，看见一位挪威女子，以为她是天仙化人，暗地里虔诚景仰。旁座人向他开玩笑说：“她明天下车了，你何以不去同她攀谈？”他以为这是亵渎神圣，置之不答。那人又问他何以两天两夜都不吃饭，他答腰无半文，那人便转过头谈别的事去了。他正在默念人情浇薄，猛然地后面有人持一块面包用带着外国口音的英语向他说：“拿去吃罢。”他回头看，这笑容满面的垂怜者便是那挪威少女。张皇失措中，他接着就慌忙地嚼下了。过后才想到忘记道谢，不尴不尬地去作不得其时的客气话，被她误会了，用挪威语说了一阵话，似乎含着怒意。过了三十五年，小泉八云做了一篇文章，叫做《我的第一遭奇遇》，还津津乐道这一饭之惠。

小泉八云在美洲东奔西走地度去二十余年之久。在这二十余年中，他经过变化甚多，本文不能详述。一言以蔽之，这二十余年是他生平最苦的时代，也是他死心塌地努力文学的时代。穷的时候，他在电话厂里做过小伙计，在餐馆里做过堂倌，在印刷所里做过排字人，他自己又开过五分钱一餐的小吃店。后来他由排字人而升为新闻报告者，由报告者而升为编辑者。他的大部分光阴都费在报馆里。他的职业虽变更无常，可是他自始至终，都认定文学是他的目标。窘到极点，他总记得他的使命。别的地方他最不检点，在文学方面他是最问良心的。尽管穷到没有饭吃，他决不去做自己所不欢喜做的文字去骗钱。他于书无所不窥，希腊的诗剧，印度的史诗，中国的神话，挪威的民间故事，俄国的近代小说，英国浪漫时代的诗和散文，他都下过仔细功夫。法国的近代文学更是他所寝馈不舍的。我在上面说过，小泉八云具有拉丁民族的强烈的感官欲，所以他最能同情于法国近代作者。他是第一个介绍戈蒂耶(Gautier)、福楼拜(Flaubert)、莫泊桑一般人给英美读者。他又含有爱尔兰人的谈诡奇诞的嗜好，所以他

爱读挪威、俄国、印度、日本诸国文学，因为这些文学中都含有一种魔性的不平常的情致与风味。

小泉八云生来就是一个妇女崇拜者。他的漂泊生涯中大部分固然是咸酸苦辣，却亦不乏甜的滋味。关于他早年的韵事，读者最好自己去读他的传记和书札。他的第一个妇人是一个黑奴女子。在辛辛那提充新闻记者时，他染过一次重病。这位黑奴女子替他照料汤药，颇致殷勤。病愈后，他就同她正式结婚。白人以白黑通婚为大逆不道，小泉八云遂因此为报馆所辞退。小泉八云动于一时情感，不惜犯众怒而娶黑人女子，这本是他的本色。拉丁人之用情，来如疾雨，去如飘风；不久，他转过背到了日本，就忘掉黑妇人而另娶一日本女子，把自己的姓名和国籍都丢掉，跟妻族过活。他本名拉夫卡迪奥·海恩(Lafcadio Hearn)，娶日本妇后，才自称小泉八云，小泉是他的妻姓，八云是日本古地名，又是一首古诗的句首。在交友方面，小泉八云也是最反复无常的人。和你要好时，他把你捧入云端，和你翻脸时，他便把你置之陌路。他早年所缔造的好友，晚年都陆续地疏弃去。他自己的妹妹和他通过许多恳挚的信，到后来也突然中绝。她写信给他，他总是把空信封递回。有人说，他怕记起幼年家庭隐痛，所以他忽然砍断这一条联想线索。

一切故人，他都遗弃了，可是有一个人他永远没有遗弃，——如果他所信的轮回说不虚诞，也许在另一境界中，这人和小泉八云享有上帝的非凡的恩宠！听过小泉八云的英文课的日本学生们或许还记得他每逢解释西文姓名，在粉版上写的例子回回都是伊利莎白·比思兰(Elizabeth Bisland)。原来这位比思兰就是小泉八云久要不忘的丽友。象小泉八云自己，比思兰也早为境遇所窘，十七岁就离开她的父母，到新奥林斯去办报卖文过活。她很



爱读小泉八云在报纸上所发表的文字，就写了一封信给他，表示她女孩子的天真烂漫的景仰。从此文学史上，卢梭(Rousseau)与福兰克菲夫人(Mme. de La Tour-Franqueville)歌德与鲍蒂腊女士(Bettida Brentano)两段因缘以外，就添上一番佳话了。卢梭、歌德对于他们的崇拜者，都未免薄情，小泉八云总算能始终不渝。他给比思兰的信是一幅耽嗜文艺者的心理解剖图。页页都有诗情画意。他写信给她，最初还照例客气，后来除信封以外，就不称她为“比思兰女士”了。小泉八云在精神上受她的影响最深。在他的心目中，比思兰是无量数玄秘心灵的结晶，是一种可望而不可攀的理想。他本来是一个心地驳杂的人，受过比思兰的影响以后，纯洁的情绪才逐渐从心灵的深处涌起。读小泉八云的作品，处处令人觉有肉的贪恋，也处处令人觉有灵的惊醒。肉的贪恋是从戈蒂耶、福楼拜、莫泊桑诸人传染来的；而灵的觉醒，则不能不归功于比思兰的熏陶。女性经过神秘化和神圣化以后，其影响之大，往往过于天地神祇，小泉八云写信给韦德幕夫人(Mrs. Wetmore)——二十年前的比思兰女士——仿佛也有这样自白。流俗人总祷祝天下有情人成眷属，假若小泉八云和比思兰的关系再进一步，结果佳恶固不可必，而文学史上则不免减少一个纯爱好例，法国的安白尔(Jean Jacques Ampère)和列卡米(Mme. Récamier)夫人就要独美千古了。

小泉八云死后，比思兰把他生平所写的书札，搜集成三巨册，她自己又替他做了一篇一百五十几页的传冠在前面。从这篇传和编辑书札的方法看，我们不得不赞赏她的文学本领。她着墨很少，只把小泉八云自己说的话、写的信、做的文章和朋友们的回忆择要串成一气，而他的声音笑貌，便历历如在耳目。小泉八云的传有四五种之多。论详赡以铿纳德(Kennard)所著的为第一，可是

许多佳篇妙语，经过间接语气的叙述法，不免减煞不少精彩；所以它终不及比思兰的大笔濡染，疏简而生动。

小泉八云到日本时年已四十。他本带着美国某报馆的委任，抵日本后，便丢开新闻事业而专从事于教授和著述。他先只在熊本中学教英文，后升为东京帝国大学教授，因不乐与贵人往来，为日本政府所辞退。以后早稻田大学又聘他为文学教授。他在日本凡十四年，他的最好的作品都在这个时期中成就的。到晚年他的声誉颇大，康奈尔大学和伦敦大学想请他去演讲，都因事中止了。他到日本以后，思想习惯都变为日本式的。他的妇人出自日本的一个中衰的望族。夫妇间感情颇笃。他生平最讨厌日本人穿洋服说英文。他的妇人请他教英语，他始终不肯；他自己倒反请她教日本文；后来他居然能用日本文会话写信。他的妇人喜欢讲日本故事，他听得津津有味时，便请她说一遍又说一遍，最后便取来做文学材料。他最不修边幅，平时只穿一套粗布服。当教授时，他妇人再三怂恿他做了一套礼服，他终身还没有穿过几次。因为怕穿礼服和拘于繁礼，每逢宴会，他往往托故不到。日本朋友去访他，尝穿着洋服啣着雪茄烟；他自己反披着和服，捧着日本式的小烟袋。他以为日本旧式生活含有艺术意味，每见通商大埠渐有欧化的痕迹，便深以为可惜。他平时最爱小孩子、小动物、花木等等。他有一天看见一个人掷猫泄怒，就提起身旁手枪向掷猫的人连放四响，因为他近视，都没有击中。他邻近古庙中有许多古柏，他最好携妇人往柏阴散步。有一天，寺僧砍倒了三棵古柏，他看见了，终日为之不欢。他对妇人叹道：“把嫩弱的芽子养成偌大的树，要费几许岁月哟！”他观察事物，极其审慎。因为近视，尝携一望远镜。有一天他捉了一只蚂蚁，便铺一张报纸在地上，让蚂蚁沿着报纸爬行，他一个人从旁看着，一下午都不

做旁的事。这时他刚做一篇关于蚁的文字，其谨慎可想。

他的神经不免有时失常，常说自己看见鬼怪。看起来，他象一个疯人，又象一个小孩子。有一次，他携妇人去买浴衣，本来只需一件，他看见各种颜色都好看，便买上三四十件，店中人都张着眼睛望他。总之，他是一个最好走极端的人，他在生活方面，在艺术方面，都独行其所好，瞧不起世俗的批评。

\* \* \*

比思兰以为小泉八云的书札胜似卢梭的“自白”，似未免阿其所好。小泉八云有卢梭的癖性与热情，而无卢梭的天才与气魄，究竟不能相提并论。可是她说小泉八云的著作中以书札为最上品，爱读小泉八云的人们想当有同感。他平时作文，过于推敲。每成一文，易稿十数次。精钢百炼，渣滓净尽，固其所长；而刻划过量，性灵不免为艺术所掩蔽，亦其所短。但是他的信札大半在百忙中信笔写成的，所以自然流露，朴质无华。他的热情，他的幻想，他的偏见，在信札中都和盘托出。平时著书作文，都不免有所为；写信才完全是自己的娱乐，所以脱尽拘束。他的信札，无论是绘声绘形，谈地方风俗，写自己生活，或是谈文学，谈音乐，都极琐琐有趣。他的最大本领在能传出新奇地方的新奇感觉，使读者恍如身历其境。读他在热带地方写的信你会想到青棕白日，浑身发汗；读他的描写海水浴的信，你会嗅着海风的盐气。在他的眼中，没有东西太渺小，值不得注意的。比方他给朋友讨论日本眼睛的信，就很别致；

昨夜睡在床上把洛蒂(P.Loti, 法国小说家Julien Viaud的假名)从头读到尾，后来睡着了，梦中还依稀见着喧嚷光怪的威尼斯。

以后再谈这本书，现在我想说说我的那说怪论。你或许不乐闻，但是真理是真理，尽管和世所公认的标准悬殊太远。

我以为日本眼睛之美，非西方眼睛所能比拟。谈日本眼睛的歪文我已读厌了，现在姑且辩护我的怪论。

博德女士说得好，人在日本居久了，他的审美标准总得逐渐改变。这不但在日本，在任何国土都是一样。真游历家都有同样经验。我每拿西方孩子的雕像给日本人看，你想他们说什么？我试过五十次了，每次如果得到评语，都是众口一词：“面孔很生得好，——一切都好，只是眼睛，眼睛太大了，眼睛太可怕了！”我们用我们的标准鉴定，东方人也自有其标准，究竟谁是谁非呢？

日本眼睛之所以美，在它所特有的构造。眼球不突出，——没有嵌入的痕迹。褐色的平滑的皮肤猛然地很奇怪地劈开，露出闪闪活动的宝石。西方眼睛，除特别例外，最美丽的也不免张牙露齿似的，眼球显然象嵌进头盖骨里去的；球的椭圆和框的纹路都没有藏起。纯粹从美的观点说，无缝天衣是自然的较美的成就。（我曾见过一对最好的中国眼睛，我永远都不会忘掉！）

他接着又说白皮肤不如有色皮肤的美，也很有趣。他平时写信的材料，大半都是这样信手拈来，说得头头是道。有时他也很欢喜谈文学和哲理。给张伯伦教授(Prof. Hill Chamberlain)的信大半都说他的文学主张。比方下面所节录的就是属这一类：

你如果没有读过陀思妥耶夫斯基(Dostoyevsky)的《罪与罚》，（法译本 Crime et Châtiment）我劝你试一试。

我觉得这本书是近代第一本有力的言情小说。读这本书好比钉上十字架，可是动人至深。它比托尔斯泰的《高萨克》(Cassacks)还更好。我最，最，最爱俄国作家。我以为屠格涅夫的《处女地》(Virgin Soil)胜似雨果的《悲惨世界》，我们的最好的社会小说家，也没有人能比上果戈里(Gogol)，……

你读过比昂松(Bjørnson)么？如果没有，应该试试《辛诺夫·苏巴金》(Synnove Solbakken)。我想凡他所做的，你都会欢喜。他的秘钥在兼有雄伟简朴之胜。任意取一部，你方以为所读的只是做给婴儿读的作品，可是猛然间会有大力深情流露，使你为之撼动，为之倾倒。安徒生(Anderson，以童话著名)的魔力也就在此。这派北欧作者简直不屑修饰，不讲技巧，——浑身都是魄力，又宏大，又温和，又诚恳。他们真使我对之吐舌。我就学一百年也写不成一页比得上比昂松，虽然我能模仿华美的浪漫派作者。修饰和富丽的文字究不难得，最难得的是十足的简朴。

这一两条例子，我不敢说就能代表小泉八云的作风，可是我不能再举了。约翰逊说断章取义地赞扬莎士比亚，好比卖屋的人拿一块砖到市场去做广告。研究任何人的作品，都不能以一斑论全豹，须总观全局，看它所生的总印象如何。上乘作品的佳胜处都在总印象而不在一章一句的精练。小泉八云的信札要放在一堆，从头读到尾，我们才能领略它的风味。

\* \* \*

我对于日本无研究，不敢批评小泉八云描写日本的书籍。我只觉得读《稀奇日本瞥见记》(Glimpses of Unfamiliar Japan)和《出自东方》(Out of the East)等书，比读最有趣的小说还



更有趣。《稀奇日本瞥见记》里面有一篇叫做《舞女》(Dancing Girl)已经翻译成法、意、德诸国文字，法国 Doux Mondes 杂志曾推为世界最好的言情故事。《出自东方》里面的《海龙王公主》、《石佛》诸篇完全是一种散文诗，其音调之悠扬，情境之奇诡，都令人读之悠然意远，论文章，这几种书在小泉八云的作品中也要算是最美丽的。从表面看，它们都是极浅显，极流利，象是不曾费力，信笔写就的；可是实际上，一字一句都经过几番推敲来的。看他给张伯伦教授的信，就可想见他如何刻划经营；

……题目择定了，我先不去运思，因为恐怕易于厌倦。我作文只是整理笔记。我不管层次，把最得意的一部分先急忙地信笔写下。写好了，便把稿子丢开，去做旁的较适意的工作。到第二天，我再把昨天所写的稿子读一遍，仔细改过，再从头到尾誊清一遍。在誊清中，新的意思自然源源而来，错误也发现了，改正了。于是我又把它搁起。再过一天，我又修改第三遍。这一次是最重要的。结果总比从前大有进步，可是还不能说完善。我再拿一片干净纸作最后的誊清。有时须誊两遍。经过四五次修改以后，全篇的意思自然各归其所，而风格也就改定妥贴了。这样工作都是自生自长的。如果第一次我就要想做得车成马就，结果必定不同。我只让思想自己去生发，去结晶。

我的书都是这样著的。每页都要修改五六次，好象太费力；但实际上这是最经济的方法。久于作文的人，出笔自能运用自如，著书如写信，不易厌倦。所谓意之所到，笔亦随之，用不着费力。你尽管提着笔，它自会触理成文，仿佛有鬼神呵护。我现在只是写信给你，所以一动笔就写许多页。

但是如果做文章付印，我至少也要修改五次，使同样思想在一半篇幅中表现得更有力量。我先一定只让思想自己发展。第二天把第一天所写的五页誊清过，再另写五页；第三天把第一天的五页再改过，另外再写五页。每天都写些新材料，可是第一天的五页未改好以前，不动手改第二天的五页。平均每天可写五页（指每日三时工作），每月可写一百五十页。最要紧的是先写最得意的部分。层次无关宏旨而且碍事。得意的部分写得好，无形中便得许多鼓励，其他连属部分的意思也自然逐一就绪了。

我读到这封信，诧异之至：因为我从来没有想到小泉八云的那样流利自然的文字是如此刻意推敲来的。我不敢说凡是做文章的人都要学小泉八云一般仔细。文章本天成，过于修饰，往往汨没天真。但是初学作文的人总应该经过一番推敲的训练。从前中国人，大半每人都先读过几百篇乃至几千篇的名著，揣摩呻吟，至能背诵。他们练习作文，也字斟句酌，费尽心力。郑谷改僧齐己早梅诗“数枝开”为“一枝开”，齐己感佩至于下拜。张平子做《两京赋》，构思至于十年之久。听说严又陵译书，似未免近于迂腐。加以近代生活日渐繁忙，青年人好以文字露头角。上焉者自恃天才，不屑留心于文字修饰；下焉者以文字为吃饭工具，只求多多益善，质的好坏便不能顾及。一般报章杂志固然造就了不少的文人学者，可是也陷害了许多可以有为之士。读世界文学家传记，除莎士比亚以外，我不知道一个重要作者没有在文章上经过推敲的训练。中国文学语言现在正经激变，作家所负的责任尤其重大，下笔更不可鲁莽。所以小泉八云的作文方法值得我们特别注意。

\* \* \*

从东方学生的实用观点说，小泉八云的《演讲集》是最好的著作。我在上面说过，他能看透东方学生的心孔，然后把西方文学一点一滴地灌输进去。“灌输”这两个字还不甚妥当，因为他不仅给你一些文学常识，他所最关心的是教你如何欣赏，提醒你对于文学的嗜好。他自己对于文学是一个极端的热情者，他也极力引诱你同他一块拍掌叫好。他在东京帝国大学充过六年文学教授。（一八九六年至一九〇二年。）这六年中他所演讲的，日本学生都逐字逐句地记录下来。他死后，哥仑布大学文学教授阿斯铿(Prof. Erskine)把日本学生笔记的演讲搜集起来，选其最佳者付印，得四巨册。第一第二两册名《文学导解》(Interpretations of Literature)第三册名《诗的欣赏》(Appreciations of Poetry)第四册名《生命与文学》(Life and Literature)。

阿斯金教授在他的序里说，除柯尔律治 (Coleridge) 以外，在英文著作中找不出一部批评文集比得上《文学导解》，有时小泉八云且超出柯尔律治之上，因为柯尔律治所谈的只是空玄的文学哲理，到小泉八云才谈到个别作品的欣赏。这番话虽着重小泉八云的价值，也未免过誉。柯尔律治是英国浪漫派文学的开山老祖，而小泉八云只是浪漫主义所养育的娇儿。论创造力，论渊博，论深邃，小泉八云都不是柯尔律治的敌手。他的浪漫主义颇太偏于唯感主义 (Sensualism)，所以有时流于褊狭。他对于希腊文学只有一知半解，没有窥到古典主义的真精神。在《文学导解》第三讲《论浪漫文学与古典文学》里面，他把古典文学当成纯粹的谨守义法的文学，就显然把古典主义和十八世纪的假古典主义 (neo-classicism) 混为一谈了。真古典主义着重希腊文学的一种简朴冲和深刻诚挚的风味，假古典主义才主张谨守古人义法，

以理胜情。小泉八云的感官欲太强，喜读夺目悦耳的文字，痛恨假古典主义之不近人情，矫枉乃不免于过直。比方他所最爱读的是丁尼生（Tennyson），而阿诺德（M. Arnold）则被抑为第五流诗人，就不免为维多利亚时代习尚所囿。他生平推崇斯宾塞为第一大哲学家，也是辽东人过重白豕。真正哲学家没有人看重斯宾塞的。

研究任何作者，都不应以其所长掩其所短，或以其所短掩其所长。小泉八云虽偶有瑕疵，究不失为文学批评家中一个健将。就我的浅薄的经验说，我听过比小泉八云更渊博的学者演讲，读过比《文学导解》胜过十倍的批评著作，可是柯尔律治、圣伯夫（Sainte Bouve）、阿诺德、克罗齐（Croce）、圣茨伯里教授（Prof. Saintsbury）虽使我能看出小泉八云的偏处浅处，而我最感觉受用的不在这些批评界泰斗，而在小泉八云。他所最擅长的不在批评而在导解。所谓“导解”是把一种作品的精髓神韵宣泄出来，引导你自己去欣赏。比方他讲济慈（Keats）的《夜莺歌》，或雪莱（Shelley）的《西风歌》，他便把诗人的身世，当时的情境，诗人临境所感触的心情，一齐用浅显文字绘成一幅图画让你看，使你先自己感觉到诗人临境的情致，然后再去玩味诗人的诗，让你自己衡量某某诗是否与某种情致契合无间。他继而又告诉你他自己从前读这首诗时作何感想，他自己何以憎它或爱它。别人教诗，只教你如何“知”（know），他能教你如何“感”（feel），能教你如何使自己的心和诗人的心相凑拍，相共鸣。这种本领在批评文学中是最难能的。研究文学，最初离不了几种入门书籍。在入门书籍中，小泉八云的演讲要算是一部好书。从这部书中，不但初学者可以问津，就是教文学的教师们也可以学到不少的教授法。

文学的教授法是中国学校教师们所最缺乏的。本来想学生们对于文学发生热情，自己先要有热情，想学生们养成文学口胃，自己先要有一种锐敏的口胃。自己没有文学的热情与口胃，于是不能不丢开文学而着重说外国话。拿中国学生比日本学生，最显明的异点就在对于外国文的态度。日本学生虽不会说外国话，而对于外国文学似乎读得比中国学生起劲些。中国学生只学得说外国话，而日本学生却于外国文学有若干兴味，这不能不归功于小泉八云的循循善诱。一个好文学教师的影响，往往作始简而将毕巨。听说日本新文学家许多都曾受教于小泉八云。他在演讲中尝说日本文学应该脱离假古典主义的羁绊而倾向于浪漫主义，文学作者应该不拘于文言而采用流利白话。这些鼓吹革命的话，在虔诚景仰的学生们的心中所生影响如何，是不难测量的。他在日本文学史上的位置大概不易磨灭罢。



## 附录三

### 阿 诺 德

留心英国文物习俗的人们大概都觉得英国人民稳健，只是因为他们笨重；英国社会安定，只是因为它沉滞。他们只有一套“文雅人”的衣钵，父传子，子传孙地沿袭下去。社会中仿佛有一种洪炉烈焰，从此中熔铸出来的人简直都是一模一样。在一般所谓英国“文雅人”看，人生在世，只要能信上帝，尊英皇，服从中级社会的道德，就算是心满意足了。但是在这种沉滞的社会里，偶尔跳出一二个性坚强的人，他的特立独行的胆与识，却又非其他民族所能产出。阿诺德便是一个铮铮佼佼的人物。他生在维多利亚后时代，家家都在歌颂太平，以为英国文化好到无以复加了，他却一个人喊着说：“你们都是一般腓力斯人(Philistines)呀！只有自由思想才可以引导你们向光明处走，快从迷梦中觉醒罢！”在批评方面，他祖述圣伯夫，但是他又景仰歌德和海涅(Heine)，所以他的批评范围甚广，不仅限于文学，凡是有关于人类文化的他都加以讨论。因此他对于我们，较之其他欧洲批评学者更加重要。

阿诺德(Matthew Arnold)是一个名父之子。他生于1822年。他的父亲做过拉格比(Rugby)学校校长，在英国教育史上，是一个重要人物。阿诺德幼时就在拉格比学校肄业，后考得奖学金入牛津大学。当时牛津大学还未改中古制度。课程很简单而学

风很宽大，读书的时候少而交际辩论的时候多。阿诺德受牛津影响极深，而生平爱戴牛津也极切。大凡受过大学古典教育的批评家，其长处在于有正当训练，眼界广而思路平正，其短处在过信权威，处置新奇作品过于苛刻。阿诺德就兼有这个优点与缺点。在英国文学家中间，他算是一个最渊博的。古代的希腊拉丁文学，近代德法文学，他都有很深刻的研究。这种训练一方面固然使他能见出英国人的偏狭，而另一方面，也使他养成许多成见。他私淑圣伯夫，而圣伯夫的灵活与宽大，他却始终没有学到。

就事业言，阿诺德是一个教育家。他在拉格比母校教过希腊拉丁文，在教育部当过三十五年的视学，在牛津大学当过十年的诗学教授，晚年又赴美国公开演讲一次。他对于英国中小学教育改革，贡献极大。他曾赴德、法、瑞士、意大利各国考察教育，著成报告数种，为英国教育改革的借鉴。他是第一个人运动废除以学校考试成绩为政府津贴标准的陋制，他是第一个人提倡强迫普及教育。视学的职分在英国最清苦。他要终年巡视全国学校，制报告，有时还要亲自教课给教员们看，使他们知道改良教授法。从阿诺德给他母亲和妹妹的信札看，他几乎没有一日不为教育琐事忙碌。论事功，他颇类似德国哲学家费希特（Fichte）。

从来忙人很难得成诗人，阿诺德却是一个例外。他生当十九世纪中叶，当时浪漫主义的流风余韵还极盛。与他同时的丁尼生和布朗宁（Browning）都受有济慈（Keats）和雪莱的影响。阿诺德寝馈于希腊文学甚久，颇不同情于浪漫主义。他是浪漫时代中唯一的古典诗人。他却不象十八世纪的假古典派学者，他的诗真能表现几分希腊作风，极力于庄严冲淡中流露深情至理。他的短处在理胜于情，往往诗其形而散文其实。他虽反对浪漫主义而却未曾完全脱离浪漫派的影响。比方他极力崇拜华兹华斯和歌德，

而这两位大诗人都是浪漫派领袖，虽然比其他浪漫派诗人稍近于古典精神。烦恼是浪漫期的时代病，阿诺德也很受了传染。不过拜伦、歌德和夏多布里昂一般人的烦恼由于恋爱，而阿诺德的烦恼则与恋爱无关，他的婚姻是很满意的，他只是伤时感世。他是一个热情的淑世者，当时功利主义弥漫世界，而生活中最有价值的真善美渐不为世人所注意，大家都只以饱暖为太平，这是他所最感伤的。他知道世界在走错路，而举世皆浊，摧陷廓清，又非他一个人能力所可胜任。所以他的诗中充满有一种不可言喻的哀感。他最擅长挽诗，就是通常叙事言情，也带有挽诗的风韵。

\* \* \*

阿诺德在诗的方面，成就固颇可观，而他所以重要，则不在诗而在批评。他的《批评论文·第一集》在英国要算是柯尔律治的《文学传记》以后的第一杰作，现在文学家都还奉为圭臬。他在批评方面本想追踪圣伯夫，可是两人所用的方法颇不相同。圣伯夫的文章没有一篇讲主义，而阿诺德的文章则几乎没有一篇不讲主义。

他的批评主张在论文集第一篇里揭出。这篇叫做《批评的任务》(The Function of Criticism)，极为批评史家所重视，所以在这里有撮述的必要。

一般人往往把创造力与批评力划为两事。以为没有创作力的人才去干批评的勾当。创作家尤藐视批评，比方华兹华斯就说，人的精力与其费在批评，不如费在创作，因为创作失败，只白费自家精力；批评失当，就不免贻误他人。这种见解在从前极普遍，从圣伯夫以后，人才逐渐发觉没有创造力也决不能从事批评。圣伯夫做的文人行状，所流露的创造力，实无异于写实派小说的。阿诺德辩护批评，则又有一说。天赋才力，各有所偏。能

批评而不能创作的人，我们不能叫他丢开批评，睁着眼睛向失败的路走，去勉强创作。约翰逊的《阿林里斯》(Irenes)简直不成为诗，而他的《诗人传记》则人人都承认是杰作。我们定要拉他多做《阿林里斯》一类的诗，还是望他多作《诗人传记》呢？华兹华斯做了许多无味的宗教诗。倘若他节省那副精力去多做象《抒情民歌集序》(Preface to the Lyrical Ballads)一类的论文，不比创作更好么？

批评力较之创作力，高下诚有悬殊。但是没有批评，创作也决难有大成就。要想伟大的创作出现，天才 (the power of the man)与时会(the power of the moment)必须互相凑合。所谓时会，便是当时思想潮流 (current of ideas)。天才本诸自然，而时会则须藉人力造作；造作时会的人是批评家，不是创作家。创作家只能利用时会，处被动地位，受当时思想潮流之激荡，而后把他所受的时代影响返射到作品上去。假如没有批评家努力传播思想，思想便不能成为潮流，世间纵有天才，也必定因为缺乏营养，缺乏刺激，以至于干枯无成就。这个道理只要拿拜伦和歌德比较，便可见出。这两位诗人都有极大的创造力，而拜伦的成就远不如歌德，就因为拜伦时代的英国思想贫乏，无养育天才的滋料，而歌德时代的德国则正当“狂飚突进”，思潮汹涌。好比同样种子，一粒种在肥土里，一粒种在瘠土里，种在肥土里的开花结实，种在瘠土里的因为缺乏营养，没有成熟就枯谢了。不单是拜伦，其他英国浪漫派作者也同样地缺乏时代思潮的营养。连阿诺德所最景仰的华兹华斯，有歌德之深而无歌德之广，也就坏在读书少而思想狭隘。读者也许要问：伊利莎白后朝，英国也并无壮大思潮可言，莎士比亚也并没有读多少书，何以当时创作却象雨后春笋，欣欣向荣呢？阿诺德说，伊利莎白后时代，虽没有批

评学者预先造成澎湃的思潮，而当时文艺复兴的余风犹存，英国又是新兴势力正在蓬蓬勃勃地伸张，全国人民有一种烈情狂热，其激荡天才的能力也不亚于思潮。十九世纪的英国既无德国在歌德时代的文风，又无伊利莎白时代的朝气，所以英国浪漫派的成绩无甚可观。

法国革命也是一种惊天动地的运动。论理，其时应有伟大创作出世，与希腊伯里克理斯(Pericles)时代和文艺复兴时代先后媲美。然而法国革命时代的文学殊使人失望，这是什么原故呢？为答复这个问题，阿诺德提出一条很重要的学说。凡是一种主义须久经传播，成为思潮，深入人心以后，才能见诸实行。假如这种主义才初露头角，只有少数学者主张，而多数人民则未彻底了解，在这个时机未熟的时候，就想把它拿来实地试验，其结果往往使闻者惊骇而生反动，不惟实行受阻碍，而主义本身也失其易于传播的可能。阿诺德以为法国革命失败，就由于操之过急。他并非反对法国革命，他只是嫌它发生太早。人权民约各种学说在当时还没有成为思潮，很少有人能彻底了解。人是一种贱动物，遇着不懂得的东西，总是怀着恶意仇视。所以当时欧洲各国都把法国革命看成大逆不道，群起而攻之，是以至于失败。阿诺德以为在历史历程中，生发期(epoch of expansion)与凝集期(epoch of concentration)常相代谢。生发期是新思潮膨胀期，凝集期是思潮停蓄期。伟大创作发生，都在生发期。法国当卢梭、伏尔泰提倡人权民约诸说以后，学者如果让这种学说自由扩张，结果应该造成一种生发期，类似文艺复兴。不幸法国革命成为堕胎药，没有让新思想充分地蔓延，就把它弄到流产了。这个时期没有产生伟大创作，就因为这个原故。

因此阿诺德极力主张批评学者应该保持一种“无所为而为”



的精神(disinterestedness), 所谓“无所为而为”, 就是纯讲学理, 不粘落实际问题。他的批评定义是“心智自由运用于所论各科学问”, 是“‘无所为而为’研究及传播世间最好的知识与思想。”这种知识与思想传播出去成为一种新潮流以后, 静止腐朽的旧思想潮流便会被它激荡, 被它清化。久而久之, 人的心理便在无形中彻底改变。这时好比水到渠成, 理想自然易变为事实了。倘若操之过急, 使学理与实行双管齐下, 则实行所招的反动必为传播学理的障碍。阿诺德这番话是着眼英国人而对症下药, 因为英国人太偏重实行, 太藐视学理了。

观此可知阿诺德所谓批评, 涵义甚广。凡科学、哲学、政教、风俗, 都在批评范围以内。后来他著了一部《文化与无政府状态》(Culture and Anarchy)就是专批评英国的政教习俗。他的文化定义大旨是这样:“文化目的在趋赴完美, 其方法则在求于世间关于人生事项之至理名言都能洞悉周知, 然后以其所知, 造成新颖自由的思想潮流, 以清洗吾人成见积习。”这个文化定义差不多和《批评论文》集里的批评定义完全相同。所以在阿诺德看来, 批评就是传播文化。文化是从新思潮中所得的“和谐与光明”(sweetness and light), 而此中所需工作就是批评。

批评涵义既如此其广, 批评家所应有的修养准备就不是易事了。依阿诺德说, 批评家应该精通希腊文、拉丁文和一种东方古代文字。本国的文学固然应该知道清楚, 另外还要至少熟悉一种重要的外国文学。这种外国文学愈与本国不同, 愈有用, 因为参观互较, 易见优劣。英人具有极强的岛国性, 常轻视他国文化, 尤其是在阿诺德的时代。阿诺德生平所汲汲皇皇的就是指出英人的缺点, 引诱他们注意外国文化。他说, 英国批评学者所应该研究和传播的是外国思潮, 至于英国自己的文化, 英国人很能“敝

帚自珍”，用不着再去铺张扬厉。《批评论文·第一集》里面的文章尽是介绍外国学者，如海涅(Heine)，斯宾诺莎(Spinoza)、犹伯尔(Jubert)、安东大帝(Marcus Aurelius)等等。其中没有一篇专门讨论英国著作。

他虽是只谈外国文学，而着眼却仍在英国文学，他处处留意比较外国文学，以映照出英国文学的缺点。比方他在《法兰西学院在文学上的影响》那篇论文里，比较英法两国的国民性与文学优劣，就说得很中肯。法兰西学院成立于十七世纪初，在法国算是最高学府。会员名额限定四十人。在学术上真有大建树的人才能被选入院，所以法国学者以入选为最大荣誉。凡是会员著作须经全院会员审定，才出版。凡是书籍一经法兰西学院审定，便声价十倍，所以非会员也往往进呈著作，请求审定。此外院中会员又常分工研究古今名著，发行论文。他们对于国语的标准也极力注意厘定。开全院会议讨论如果没有解决，就特别组织委员会去研究，其审慎可想而知。因此，法兰西学院成为学术界的掌权衡的机关。各种学问都赖他们定标准。他们有左右舆论的能力，无形中一般法国人的文学见解都受法兰西学院指导。学术上因而有公是公非。阿诺德也是极力主张学术应有中心和标准的，所以把法兰西学院的制度介绍给英国人知道。但是他又预料这种学院决不能在英国成立，纵使成立，也决难收好效果，因为英法两国的国民性根本不同。英国人魄力(energy)有余而智力(intelligence)不足，法国人智力有余而魄力不足。英国人笨滞，法国人灵活。英国人重力行，不欢喜分析学理，法国人对于事理锐敏精审，辄诛必较，容不住丝毫苟且。英国人只在道德方面有所谓良心(conscience)，而法国人则于理智方面亦具良心(intellectual conscience)。因为有理智的良心，法兰学院所以成立。英国人因魄力

强，重视自由，所以不乐有学阀束缚。凡诗尚魄力，散文尚清醒；诗尚自由想像，而散文尚精确推理；诗尚天才而散文尚规律。学院虽能保存规律，而对于天才则不免约束。法国有学院而英国无学院，所以法国以散文胜而英国以诗胜。

阿诺德生平最大目的在攻击腓力斯人。“腓力斯人”这个名词是德国诗人海涅创用的，而流行于英文中则从阿诺德起。所谓腓力斯人是愚而好自用的人，是头脑顽钝、新思想不能渗入的人，是一味反对自己所不懂得的学习的人，是道听途说，不穷其究竟的人。阿诺德所下的定义是“光明骄子与思想功臣的仇敌”。他把英国人分成上中下三级。上级是“蛮方人”(barbarians)，安富尊荣以外，别无他求；中级就是腓力斯人，饱食终日，无所用心，以为天地间只有英国的文物政教是好的，用不着再谋进步；下级本也可以叫做腓力斯人，为区别起见，阿诺德称他们为庸俗人(populace)，他们的特点在“行其所安”(doing as one likes)，不顾全局。这三级的共同点是安常守旧，思想不灵活。英国人何以这样缺乏灵活的智力呢？阿诺德归咎于过分的犹太化(Hebraised)。中国学者从来好讨论知与行的关系，这个问题在西方也是一个辩论的焦点。英国人看重行不看重知，阿诺德则看重知不看重行。他把西方文化分成希腊主义(Hellenism)和犹太主义(Hebraism)两个成分。这两个成分根本不同：希腊主义重知，犹太主义重行；希腊主义重学问，犹太主义重道德；希腊主义求识觉之自由生发(spontaneity of consciousness)，犹太主义守良心之谨严(strictness of conscience)；希腊主义以世间极恶为蒙昧(ignorance)，犹太主义以世间极恶为罪过(sin)。综此诸因，犹太主义产生世间极虔诚的宗教，希腊主义产生世间极灿烂的哲学。阿诺德以为文化在趋赴完美，希腊主义与犹太主义

不可缺一，缺一则流于畸形发展。盎格鲁萨克逊民族都偏于犹太化，缺乏希腊化。英国固然，美国亦复如是。法国学者勒南(Renan)批评美国说：“象美国一类的国家盛倡普通教育而无郑重的高等教育，将来智力平凡，习俗劣陋，精神肤浅，普遍学问缺乏，必贻无穷之后悔。”阿诺德引这段话，谓为知言。一言以蔽之，英美都难免为腓力斯气所征服，非极力提倡希腊主义。而这种责任就是批评学者的责任。

\*                     \*                     \*

《批评论文·第一集》以1865年出版。到1888年他又出了一部《批评论文·第二集》，第一集所载的是广义的批评，大半讲欧洲思潮和学风，第二集所载的是狭义的批评，专讲文学，其中除《托尔斯泰》，和《阿米儿》(Amiel)两篇以外，都是讨论英国诗人，如《弥尔顿》、《格雷》、《济慈》、《华兹华斯》、《拜伦》、《雪莱》，等篇。第一篇为《诗学研究》(The Study of Poetry)，最为重要。在这篇文章里阿诺德提出一种衡诗的标准。他说衡诗最难免除两种错误。第一是历史的错误(historic fallacy)。一篇诗在文学发达史所占位置或颇重要，而就诗论诗，不必是一篇杰作。学者往往把历史的重要和诗的本身价值混为一谈，就犯了历史的错误。(比如《柏梁》章开中国联句倡和之始，以历史的眼光去看，这诗很重要；而就诗论诗则实无足取。)第二是私见的错误(personal fallacy)，人人都有偏见和癖性，阿其所好，伐其所异，就犯了私见的错误。比如约翰逊自己是保皇党，论弥尔顿便不免攻击他的革命主张，自己是古典派，论格雷便不免厌恶他的浪漫色彩。大约批评古人最易犯历史的错误，批评近人，最易犯私见的错误。要免除这两种错误，阿诺德提出所谓“试金石主义”(the touchstone theory)。通常



试金的质，以试金石摩擦之，看它的痕纹如何。阿诺德以为鉴别诗的优劣也要有一种试金石。这种试金石是什么呢？就是大诗人的名句，他从荷马、但丁、莎士比亚、弥尔顿诸人作品中选出几段实例，遇着一首诗，拿它们去比较，就可以见出高低。所比较的诗尽管风格性质完全不同，但是如果是上品诗，一定都含有同样的“高度严肃”(high seriousness)。他拿这种眼光去评英国诗人，只取莎士比亚和弥尔顿数人，象乔叟(Chaucer)德莱顿(Dryden)彭斯(Burns)一般人都被他指摘了。我在上面说过，阿诺德因受牛津的影响而过信权威，他的“试金石主义”就是一个例证。这种主义固然含有若干真理。但是文学是创造的，新的作品和古的作品总不免各具特殊风格，难相提并论。古人名句究竟能做衡诗的标准么？我们总不免怀疑。

《批评论文》集和《文化与无政府状态》两书以外，阿诺德尚著有《论翻译荷马》(On Translating Homer)与《凯尔特民族文学研究》(Study of Celtic Literature)诸书。但在批评学史上的位置，这些宏篇巨制还不如他在1853年做的那一篇寥寥数千言的《诗集序》(Preface to Poems 1853)，在这篇序里他反复推论做诗选择材料的问题。

西方文学史上一个大悬案就是材料(matter)与形式(form)孰为重要。从亚理斯多德至十八世纪，学者都以为伟大作品必有伟大事迹做材料。这种主张证之文学史的前例也不无根据。从前最好的史诗和悲剧都是叙述伟大人物的伟大事迹。到了十九世纪，浪漫主义风行，诗人乃推翻前说，以为任何材料须经艺术家熔铸，赋以特别形式以后，才成艺术。所以艺术之所以美，在形式不在材料。小题目也可以做出大文章来。

阿诺德是一个站在浪漫主义潮流中而崇奉古典的人，以为诗



人第一任务就在选择可歌可泣的伟大事迹。人类有几种根深蒂固的基本情感，与生俱来，与生俱去，不随时代变迁，也不随境遇变迁。诗人要能感动这种情感，才有永久性与普遍性。无论古今中外，无论智愚贤不肖，都能领略它，欣赏它。所谓伟大事迹就是能感动基本情感的事迹。希腊大诗人都能抓住伟大事迹，所以他们的著作到现在还是一样惊心动魄。读希腊悲剧或史诗，斟字酌句，不必有何奇特，但他们所生的总印象 (total impression) 是不可磨灭的。上乘文学作品的佳胜处都在总印象而不在一章一句的提炼。近代文学家不能抓住要点，只于形式方面做雕刻的工夫，所以拆开来看，虽是琳琅满目，美不胜收，而合观其全，则所得的总印象甚为淡薄。比方济慈的《丁香花盆》(Isabella or Pot of Basil)一首短诗里所含佳句比索福克勒斯悲剧全集还要多，而论诗的价值，则索福克勒斯比济慈不啻天壤悬殊。阿诺德说这全是由于古人注意全局 (whole)，今人注意部分 (parts)；古人力求伟大事迹，今人力求美丽辞藻；古人目的在激动基本情感，今人目的在满足飘忽的想象。阿诺德力劝初学者多读古人名著。寝馈既久，便自能于无形中吸收其神韵，浸润其风格。近代作品多未经时间淘汰，好比衣服样式，只是一时新，过时便沉到败纸堆里去。在这种著作中费时间，不特徒劳无补，而且走入迷途，到结局只落得头晕目眩。

阿诺德虽不绝对主张伟大事迹须从历史上搜求，却深信选历史的事迹比选近代的事迹较易抓住永久的普遍的情感，不至于为一时飘忽的风尚所迷惑。选过去史迹作文学材料，难在不易明瞭古代生活习惯。阿诺德以为这也无妨，因为诗人所描写的是内在的永恒的情感，而生活习惯只是外表的时常变化的。

## 附录四

### 诗人的孤寂

心灵有时可互相渗透，也有时不可互相渗透。在可互相渗透时，彼此不劳唇舌，就可以默然相喻；在不可渗透时，隔着一层肉就如隔着一层壁，夫子以为至理，而我却以为孟浪。惠子问庄子：“子非鱼，安知鱼之乐？”庄子反问惠子：“子非我，安知我不知鱼之乐？”谈到彻底了解时，人们都是隔着星宿住的，长电波和短电波都不能替他们传达消息。

比如眼前这一朵花，你所见的和我所见的完全相同么？你所嗅的和我所嗅的完全相同么？你所联想的和我所联想的又完全相同么？“天下之耳相似焉，师旷先得我心之所同然者。”这是一句粗浅语。你觉得香的我固然也觉得香，你觉得和谐的我固然也觉得和谐；但是香的、和谐的，都有许多浓淡深浅的程度差别。毫厘之差往往谬以千里。法国诗人魏尔兰(Verlaine)所着重的 nuance，就是这浓淡深浅上的毫厘差别。一般人较量分寸而不暇剖析毫厘，以为毫厘的差别无关宏旨，但是古代寓言不曾明白地告诉我们，压死骆驼的重量就是最后的一茎干草么？

凡是情绪和思致，愈粗浅，愈平凡，就愈容易渗透；愈微妙，愈不寻常，就愈不容易渗透。一般人所谓“知解”都限于粗浅的皮相，把香的同认作香，臭的同认作臭，而浓淡深浅上的毫

厘差别是无法从这个心灵渗透到那个心灵里去的。在粗浅的境界我们都是兄弟，在微妙的境界我们都是秦越。曲愈高，和愈寡，这是心灵交通的公例。

诗人所以异于常人者在感觉锐敏。常人的心灵好比顽石，受强烈震撼才生颤动；诗人的心灵好比蛛丝，微嘘轻息就可以引起全体的波动。常人所忽视的毫厘差别对于诗人却是奇思幻想的根源。一点沫水便是大自然的返影，一阵螺壳的啸声便是大海潮汐的回响。在眼球一流转或是肌肤一蠕动中，诗人能窥透幸福者和不幸运者的心曲。他与全人类和大自然的脉搏一齐起伏震颤，然而他终于是人间最孤寂者。

诗人有意要“孤高自赏”么？他看见常人不经见的景致不曾把它描绘出来么？他感到常人不经见的情调不曾把它抒写出来么？他心中本有若饥若渴的热望，要天下人都能同他在一块儿赞叹感泣，但是谁能够跟他上干九天下穷深渊呢？在心灵探险的途程上，诗人于是不得不独行踽踽了。

一般人在心目中，这位独行踽踽者是什么样的一个人呢？诗人布朗宁(Browning)在《当代人的观感》一首诗里写过一幅很有趣的画像。误解，猜疑，谣啄是相因而至的。你看那位穿着黑色大衣的天天牵着一老狗在不是散步的时候在街上踱来踱去，他真是一个怪人！——诗人的当代人这样想。他一会儿拿手杖敲街砖，一会儿又探头看鞋匠补鞋。你以为他的眼睛不在看你罢，你打了马，骂了老婆，他都源源本本地知道了。他大概是一个暗探。据说他每天写一封信给皇上。甲被捕，乙失踪，恐怕都是他弄的把戏。皇上每月究竟给他多少薪俸呢？有一件事我是知道很清楚的。他住在桥边第三家，每晚他的屋里满张华烛，他把脚放在狗背上坐着，二十个裸体的姑娘服事他进膳。但是这位怪人所

住的实在是一间顶楼角屋，死的时候活像一条薰鱼！一般人对于诗人的了解如此。

一般人不能把读诗看作一种时髦的消遣么？伦敦纽约的街头不也摆满着皮面金装的诗集，让老太婆和摩登小姐买作节礼么？是的，群众本来是道地的势利鬼，就是诗人，到了大家都叫好之后，还怕没有人拿称羨暴发户的心理去称羨他！群众所叫好的都是前一代的诗人，或是模仿前一代诗人的诗人。他们的音调都已在耳鼓里震得滥熟，听得惯所以觉得好。如果有人换一个音调，他就不免“对牛弹琴”了。“诗人”这个名字在希腊文的意义是“创作者”。凡真正诗人都必定避开已经踏烂的路去另开新境，他不仅要特创一种新风格来表现一种新情趣，还要在群众中创出一种新趣味来欣赏他的作品。但是这事谈何容易？英国的华兹华斯和济慈，法国的波得莱尔和马拉梅，费了几许力量，才在诗坛上辟出一种新趣味来？“千秋万岁名”往往是“寂寞身后事”。诗人能在这不可知的后世寻得安慰么？汤姆生在《论雪莱》一文里骂得好：“后世人！后世人跑到罗马去溅大泪珠，去在济慈的墓石上刻好听的谀语，但是海深的眼泪也不能把枯骨润回生！”

阿里斯托芬在柏拉图的《会饮篇》里说，人原来是一体，上帝要惩罚他的罪过，把他截成两半，才有男有女。所谓“爱情”就是这已经割开的两半要求会合还原为一体。真正的恋爱应该是两个心灵的契合无间，因此，许多诗人在山穷水尽时都想在恋爱中掘出一种生命的源泉。象莎士比亚所歌唱的：

这里没有仇讎，  
不过天寒冷一点，风暴烈一点。

但是从历史看，诗人中很少有成功的恋爱者。布朗宁最幸运，能够把世人看不见的那半边月亮留给他的爱人看。此外呢？玛丽·雪莱也算是一个近于理想的人物了。哪一个妻子曾经象她那样了解而且尊敬一个空想者的幻梦？但是雪莱在那不勒斯所做的感伤诗，却有藏着不让她看见的必要，他沉水之后，玛丽替他编辑诗集，发见了那首感伤诗，在附注中一方面自咎，一方面把她丈夫的悲伤推原到他的疾病。读雪莱的原诗和他夫人的附注，谁不觉得这美满因缘中的伤心语比蔡女的胡笳、罗兰的清角，还更令人生人世无可如何之叹呢？然而这是雪莱的错处么？玛丽的错处么？错处都不在他们，所以这部悲剧更沉痛。人的心灵本来都有不可渗透的一部分，这在恋爱者中间也不能免。

波得莱尔有一首散文诗，叫做《穷人的眼睛》，以日常情节传妙想，很值得我们援引。我们的诗人陪着他的佳侣坐在一间新开张的咖啡店里。一个穷人带着两个小孩子过路，看见咖啡店的陈设漂亮，六只大眼睛都向里面呆望着。

那位父亲的眼睛仿佛说：“真漂亮！天下的黄金怕都关在这所房子里了。”大孩子的眼睛仿佛说：“真漂亮！真漂亮！但是进去的人们都不是我们这种人。”小孩子望得太出神了，眼睛只表现一种呆拙而深沉的欣羡。

诗人们说过，娱乐能使人心慈祥。那一天晚上，这句话对于我算是说中了。我不仅被这六只眼睛引起怜悯，而且看见奢侈的杯和瓶，不免有些惭愧。我把眼睛转过来注视你的眼睛，亲爱的，预备在你的眼睛里印证同感，我注视你那双美丽而温柔的眼，注视你那双蔚蓝而活跃的、象月神所依附的眼，而你却向我说：“这般睁着车门似的大眼向我们呆望



的人们真怪讨厌！你不能请店主人把他们赶远些么？”

亲爱的天使，互相了解真不是易事，连恋爱者中间，心灵也是这样不可互相渗透！

连恋爱者中间，心灵也是这样不可互相渗透，遑问其他！梅特林克说有人告诉过他，“我和我的妹妹在一块住了二十年之久，到我的母亲临死的那一顷刻，我才第一次看见了她”。这实在是一句妙语。我们身旁都围着许多“相识”的人，其实我们何尝“看见”他们，他们又何尝“看见”我们呢？

西班牙一位诗人说得好：“人在投胎之前就被注定了罪的。”个个人面上都蒙着一层网，连他自己也往往无法揭开。人是以寂寞为苦的动物，而人的寂寞却最不容易打破。隔着一层肉，如隔一层壁，人是生来就注定了要关在这种天然的囚牢里面的啊！

## 附录五

### 序

叶 绍 钧

孟实先生重订这个集子，嘱我写几句话，作为序文。这里的十来篇文字，我大多读过；现在重读，好象初尝时鲜似的，还是觉着甘美。各篇谈说的方面不同，可差不多都涉及诗。孟实先生说，“一切纯文学都要有诗的特质”；推广开来，好的艺术都是诗，一幅图画是诗，一座雕像是诗，一节舞蹈是诗，不过不是文字写的罢了。要在文学跟艺术的天地间回旋，不从诗入手，就是植根不厚。孟实先生对文学跟艺术有着深广的理解，从文学跟艺术得到美满的享受，就在他在诗上立下深厚的根基。他把这些文字贡献给读者，读者受他的薰染，也在诗上下功夫，得益自不待言。

寻常说话作文，各人有各人的派头；讨论文艺也一样。有些人把理论认作数学的定理，一阵子“因为”“所以”，就达到结论；这必须如此，不能如彼。这样的讨论往往带着命令的意味，言外仿佛说，你们得和我一样的想。另外一派可不然。他们不把理论看作金科玉律，无论现成的或是独得的，都给它作详尽的疏解；就是结论也不以为“天下之道在是”，仿佛说，我是这么想，愿与你们商量。如果让我站在读者的地位，我喜欢读后一派的文字；因为这时候我有自由细细的想，这自由是作者给我的，其中流荡

着诚挚的友谊，孟实先生的文字，一贯的属于后一派；他能得到众多的读者，这是一个原因。

我想，同样说话作文，照前一派的办法比较容易——虽然我连比较容易的也做不来。现成的理论有的是，拣些中意的，作为论据，象演算这么算一下，答数就来了。后一派的办法可就难些。给理论作详悉的疏解，得有深入的学力；把语言说得亲切有味，有见地而不是成见，有取舍而不流于固执，得有开廓的襟怀。孟实先生这些文字是深入的学力跟开廓的襟怀交织而成的。他的《文艺心理学》，评论者认为是一部“醺醺有味的谈美的书”；这些文字的大部分写于写《文艺心理学》那个时期，正如作画似的，既有挥洒巨幅的魄力，画些尺页小品，自能行所无事，而精妙不二。我们读《文艺心理学》，宛如听孟实先生讲学，可决不是学校里常遇的让学生们倒头欲睡的那种讲学。我们读这个集子，宛如跟孟实先生促膝而坐，听他娓娓清谈；他谈他怎样跟文学打过交道，一些甘苦，一些心得，一些愉悦，都无拘无束的倾吐出来。他并不教训我们；我们也没有义务受他的教训。可是，不知不觉之间，我们让他薰染了，至少对文学见得深广了。我自己有这么个直觉，写在这里，愿与这个集子的读者互相印证。

1943年5月